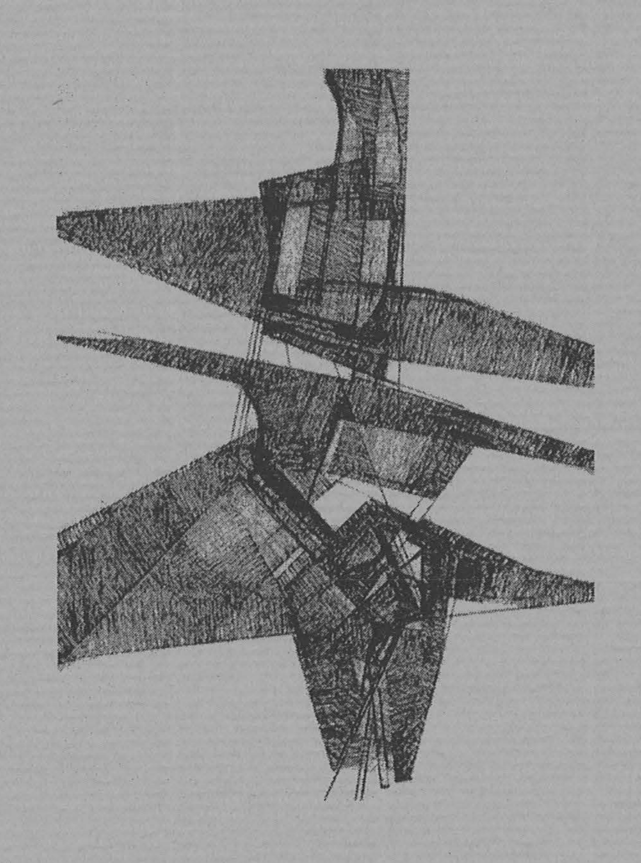
ENCUENTROS (IX)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-27

ENCUENTROS (IX)

por

Javier Seguí de la Riva

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-27

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
26 Ordinal de cuaderno (del autor)

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

Encuentros (IX)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Lucía Alba Fernández
CUADERNO 250.01 / 5-34-27
ISBN: 84-9728-104-7(obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-260-4
Depósito Legal: M-12704-2008

Encuentros 9 – 2006
Javier Seguí

1. Reflexiones sobre el arte formativo (1973)

Las consideraciones sobre el arte son algo muy distinto del artista trabajando.

Constructivismo, arte con ordenador, arte conceptual y arte formativo son designaciones de condiciones que se aceptan como marco de la expresión formal comprometida y, aunque vienen a significar modos peculiares de hacer, ni siquiera pueden rozar el drama de la creación y la gratificación social.

Para el que crea obras gráficas, la consideración de su modo artístico representa una tragedia determinista que acaba llevando al escepticismo y, en consecuencia, al nihilismo y al estudio científico, ajeno por completo al patetismo de la afirmación personal.

Los modos de hacer reflexivos fijan orientaciones del hacer, desviando el objetivo del arte desde la expresión formal al proceso de pensamiento. El arte, de experiencia sintética formal se convierte en realidad artificial formada.

Muchos hemos vivido éste drama y si seguimos en él de manera consciente a pesar del riesgo psíquico de disolución que representa, es porque toda la cultura actual se alimenta de la misma contradicción y se produce en el mismo desaliento, a la espera de una nueva síntesis, de la conclusión histórica de los ámbitos diferenciales de pensamiento/acción.

El arte constructivo del primer tercio de siglo representó el descubrimiento del elementarismo dentro de campos planos de fuerzas que semantizan las figuras trazadas en el cuadro. El artista, por entonces, descubrió el juego de la estructura perceptiva, la fuerza reactiva de la meditación sin formas y el renacimiento eufórico al lado del desengaño y de la muerte del arte. El método fue la búsqueda de la razón formativa de la expresión, reduciendo al mínimo el repertorio personal de formas disponibles.

El 'computer art' se limitó al campo positivista y restringido del ordenador, con su mitificación y éxito asegurado sin riesgo. El artista descubrió una extensión nueva e insospechada del modo constructivista junto a la experimentación de las posibilidades combinatorias del azar (Serendipity) para luego pasar a confirmar que todo el constructivismo es lógicamente explicable como selección peculiar dentro de la combinatoria organizativa general. Aquí, descubierto el juego dinámico, la aportación consistía en la proposición de elementos y campos físicos de (variación) dentro de los límites de la máquina. El desengaño liquidaba la función ultrajante del arte en un tiempo muy corto.

El arte conceptual vino a ser una nueva precisión constructiva en el campo representativo del concepto, en el ámbito de la matemática categorial, donde la pura formalidad pierde su expresividad si no es como representación esquemática del mundo del pensamiento implicado.

El artista descubre un campo semántico e intencional nuevo donde volver a repetir morbosamente toda la experiencia anterior, solo que ahora ya no escépticamente, sino en la más cruel desesperanza.

El arte formativo como último escalón consecuente (desesperadamente consecuente) del constructivismo es un sucedáneo de formalización dialéctica, donde el arte se reserva como estimulo del pensamiento. Una lógica abierta y circular, acumulativa, que maneje lo formal es un soporte de semantización personal participativa.

El arte, así, es una experimentación personal sin eco social, que solo puede resolverse participando en la tarea común de sucumbir o de liquidar los presupuestos que nos atenazan. Aunque se tema un nuevo elitismo místico, el arte (¿arte?) formativo es la expresión cultural de la anticultura.

2. La producción (2) (1997)

Todo es un cadáver exquisito, incluso la obra personal.

- Voluntad unificadora – culpabilidad.
- Voluntad disgregadora - alegría de vivir.

Una obra es el hallazgo de una alteridad sorprendente- con pautas duras o menos fuertes.
- Los arqueólogos de su obra – Alexanco.

La voluntad aprisionada en un empeño común → no se puede aprisionar la imaginación, ni la asunción ideológica de la voluntad común.

La unidad temática es una fórmula (un mito) artificiosa, amnésica, selectiva, ponderativa.
La unidad de acción es espontaneidad, alegría.
La producción es el invento del gran cadáver exquisito. (La división del trabajo).

El control de calidad (la supervisión) es el invento del superego colectivo imposible. La regla de coordinación más fuerte es la tolerancia.
La tolerancia, siempre se refiere al acoplamiento. Una máquina es un cadáver eficiente, coordinado. El mito de la individualidad sin alteridad.

3. ¿Son todavía posibles los manifiestos? (1997)
Primera Versión

Índice

*

La última quincena de febrero de 1997 tuvo lugar en New York un encuentro interdisciplinar (arquitectura, escultura, pintura, música, poesía y danza) en el que participamos una treintena de especialistas. El evento estuvo organizado por Ana María de Torres con el apoyo y colaboración de la Eigth Floor Galery y se tituló "Hard and Soft". Este título parecía querer apuntar a la situación de encrucijada por la que discurren en este momento las artes.

El encuentro, realizado al margen de los circuitos académicos, institucionales y empresariales a los que pertenecíamos muchos de los asistentes, resultó incierto, exquisito, protocolario, una especie de "party" donde los participantes se conocieron mutuamente y cada uno mostró a los demás las obras por las que se justificaba su supervivencia.
No hubo confrontación, como si los presentes supieran de antemano que los enfrentamientos marginales resultan improductivos, pero tampoco hubo movilización, como si todos hubieran aceptado que las cosas son como tienen que ser o que no resulta rentable agruparse para conmocionarlas.

Quizás las circunstancias del evento y el status de algunos de los asistentes hacían improbable esta posibilidad movilizadora, pero no el ambiente ni la disposición de los más inquietos, que sugería constantemente la necesidad de debatir y unificar posiciones para acabar declarando algo con fuerza.

Al final del encuentro quedó en el aire su pertinencia y su posible continuidad, a la espera de que el tiempo dé argumentos para olvidar o para reajustar la iniciativa.

*

Este escrito es mi contribución en defensa de la continuidad de estas convocatorias que quiero matizar después de un pequeño excurso encuadrador a propósito de la tradición de los "manifiestos" junto a su posibilidad y sentido en estos tiempos que corren.

*

Los manifiestos son escritos en los que se hace pública declaración de doctrinas o propósitos de interés general (Diccionario R.A.E.). Los de carácter político y artístico proliferaron en los siglos XIX y XX y tenían como fin difundir posturas críticas y programáticas contra el estado de las cosas, a favor del cambio social.

Para Ulrich (Ulrich, Conrad. "Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX". Barcelona, 1973), los manifiestos artísticos siguen los pasos a los políticos y se formulan con diversas intenciones, tales como la protesta, el pronunciamiento, la declaración revolucionaria y la provocación, con compromisos más o menos explícitos en función de los diversos contenidos programáticos (metódicos) articulados en ellos.

En la medida en que los manifiestos proponen transformaciones sociales, adquieren el carácter de proyectos, que se elaboran con la intención de formular razonablemente la inquietud que está en su fundamento, y que se difunden con la intención de estimular y movilizar a otros en la realización de lo que proponen.

También se llama manifiesto (en castellano) al documento de Aduanas en el que se declara el origen y el destino de las mercancías que se pretenden introducir a través de una frontera.

*

Los manifiestos se alimentan del deseo de cambio social, de la crítica acerca a la desigualdad, del anhelo de libertad, de la necesidad de transgresión y transformación, y alcanzan su óptimo nivel de eficacia con el auge crítico de las sociedades industriales. Luego, la progresiva marcha postindustrial y posrevolucionaria hacia la democratización y la globalización de la economía de mercado (esta transformación es objeto de la mayor parte de los análisis sociopolíticos y económicos que son hoy el referente de todos los diagnósticos de la actualidad), resta interés a las "manifestaciones" que acaba perdiendo su pretensión de declaraciones genéricas para limitarse a jugar el papel de declaraciones diferenciadoras, reducidas a formulaciones escuetas fácilmente identificables, que, como "mensajes publicitarios", son utilizadas para participar en el mercado de las ideologías y de los productos de consumo.

Un manifiesto hoy, es una marca de identificación de un producto, una aclaración de posturas frente a una inconveniencia o una necesidad detectable, una declaración de intenciones para sobrepasar una inconveniencia, en suma, un proyecto de negocio identificable.

*

Gunter Grass en un artículo reciente (Grass, Gunter. "La soledad del capitalista" El País, 8.3.97), refiriéndose al momento político-económico en Alemania (aunque la reflexión valga para todas partes), presenta así la situación: "Me imagino el capitalismo como una persona que el destino dejó en la estacada; un señor de mediana edad, vestido de forma correcta. El capitalismo se encuentra sentado; no, pegado a un taburete. Es cierto que todavía se le teme y, me parece, odia, pero nadie quiere llevarle ya la contraria. Diga lo que diga, aunque sea la tontería más insulsa, como por ejemplo su fórmula standar <el mercado lo regula

todo> , va a misa (...). Un pobre hombre, me digo sin sentir lástima de él, y comienzo a aprovecharlo literariamente. Como personaje de novela no serve. Le falta un entorno conflictivo y contradictorio, resulta demasiado inequívoco".

Si partimos de esta situación genérica y no contradictoria del ámbito productivo, ¿-qué sentido tiene el arte y qué sentido puede tener manifestarse?. Siguiendo en el mismo ámbito fabulatorio de Gunter Grass, nos imaginamos al artista, también sentado en su taburete, enseñando cosas al capitalista, cuidando escrupulosamente que no le ofendan (no le ultrajen), que no le incomoden, ya que de esta connivencia depende su taburete. El artista, entre otros artistas, sabe que su supervivencia depende de su docilidad y de su astucia en parecer más confortable y razonable que sus colegas a los ojos del capital. Tiene que avenirse , pero tiene que diferenciarse. Tiene que estimularse para ser novedoso, pero tiene que disimular su rabia en la búsqueda de novedades. En este marco no puede manifestar los móviles profundos que desencadenan sus actos productivos (ya que, quizás, pueden parecer contrarios a las evidencias del capital) y acaba identificándose con las manifestaciones justificativas que elabora en cada ocasión para lograr la confianza del aburrido consumidor, hasta perder su rabia, diluida en la eficacia de su estrategia sistematizada de seducción (marketing).

Gunter Grass continúa su artículo imaginando al capitalista como protagonista de una obra teatral Beckettiana de un solo actor y en un sólo acto que, en la abulia de su situación, siente nostalgia de un enemigo, de alguna fuerza social contraria que pueda servirle de estímulo. Y se desespera cuando no encuentra absolutamente nada que le provoque.

A nuestro artista le pasa algo semejante, recordando los tiempos en que el arte era un referente y un acicate en la lucha contra poderosos enemigos a los que el artista intentaba ultrajar cuando se presentaba como un agente capaz de movilizar transformaciones sensibles y sociales contra ciertas situaciones y a favor de otras. Claro que nuestro artista siempre ha dependido de gentes poderosas para sobrevivir pero, quizás, en otros tiempos, ni los taburetes eran tan inequívocos ni los que los ocupaban se aburrían tanto.

*

Aunque el panorama del arte resulte tan demoledor, todavía se vislumbran ámbitos donde parece posible el manifiesto. Me refiero al manifiesto como declaración cuando se quieren atravesar fronteras.
Para acercarnos a esta posibilidad es imprescindible entender el arte, no como terapia ocupacional, ni como técnica de consuelo o de prestigiamiento, sino como una serie de disciplinas orientadas al descubrimiento y desarrollo de la capacidad organizativa y significativa humanas a través de la expresión configurativa.

Visto así el arte, cualquier modo de manifestación expresiva, entenderemos su práctica como un acervo de sistemas de estimulación, procedimientos de acción, y modos de significación-valoración, en constante progreso, que conduce a elaboraciones extremas, límites, que, como en las ciencias, prefiguran las fronteras que dan sentido disciplinar a las diferentes especialidades y marcan las dificultades (contingencias) a superar.

No es fácil ubicarse en las fronteras, que son lugares áridos, desolados y, en apariencia, inviables. Pero sólo en las fronteras es posible sentir la compañía de los otros y estar al margen del sistema, indiferentes a la tiranía del consumo.

El ejercicio de ubicarse en la frontera es difícil y agotador ya que, en primer lugar, hay que conquistar esos lugares para, después, liberados de los discursos justificativos, realizar esfuerzos tentativos de lúcida transgresión que pueden resultar estrepitosos fracasos. Las fronteras tienen la virtud de movilizar la colaboración de los fronterizos cambiando los automatismos justificadores por actitudes propositivas abiertas.

*

Yo creo que los encuentros de New York podrían tener sentido y, por tanto, continuidad, si

se organizaran como seminarios en la frontera, como ejercicios colectivos a la búsqueda de los límites de las disciplinas seleccionadas.

También entiendo que, para que no se disuelvan en la generalidad, deberían de precisar los temas a tratar en el límite y organizarse de modo que cada encuentro produzca una manifestación que difunda el trabajo realizado. Los temas en la frontera sólo pueden ser cuestiones genéricas, abiertas, desubicadas aunque deben de estar bien acotadas y responder a intereses generales. Entiendo que estos ejercicios son los únicos que pueden evitar la formalidad defensiva de los participantes, si se respeta su libertad para, después de la movilización, utilizar los resultados en el sentido que a cada uno le convenga en el escenario del consumo.

*

Propongo un próximo encuentro para localizar (señalar) temas fronterizos de alto compromiso y métodos eficientes de trabajo en grupo para, después, si es productivo el evento, ir tratando con osadía sucesivamente los distintos temas seleccionados.

Creo que la eficacia máxima para estas reuniones se lograría proponiendo los temas a una serie de especialistas dispuestos a explorar los límites de sus disciplinas, y esto con suficiente antelación para que las reuniones consistan en la exposición y discusión de los distintos trabajos y, si es posible, en la puesta en común movilizadora de todos los participantes. Cada reunión debería de producir una conclusión, una declaración fronteriza respecto a la temática tratada.
De llevarse adelante esta propuesta, al menos se tendrá la seguridad de que los encuentros resultarán excitantes, aunque no se alcancen en todas las ocasiones resultados espectaculares.

4. Cerrar los ojos (1998)

Hace tiempo me interesa la naturaleza y entidad de la amplitud natural y artificial cuando se deja de ver, es decir, cuando la vista, enzarzada en intensas atenciones afectivas o ejecutivas, deja de notificarnos dictatorialmente la evidencia figurativa del entorno.

Supongo que mi curiosidad empezó de niño, dejándome llevar de la mano por mi madre con los ojos cerrados. Luego comencé a aprender a dibujar y me enseñaron que las luces y las sombras se evaluaban mejor con los ojos entornados. Más tarde, alguien me hizo sentir la profundidad del mundo guardando silencio. Estas experiencias dieron pie a una serie de juegos que he venido practicando en soledad hasta descubrir, no hace tanto, que son parte de una inquietud genérica, compartida con otros, respecto a la naturaleza sensorial del espacio. Mis juegos consistían en dejar de ver, evitar actuar e intentar no prefigurar ningún significado frente a cualquier clase de situación y de entorno en el que se me ocurriera iniciar la experiencia. El juego lo he practicado en mi casa, en las distintas ciudades que he visitado, en ámbitos naturales singulares, acompañado por otros y en solitario. De pequeño solía sentir terror y luego, con el paso del tiempo, un curioso placer en la notificación de peculiares sensaciones que nunca he sido capaz de transmitir adecuadamente con palabras.

Estudiando arquitectura me enseñaron que el entorno tiene forma visible, evidente, presencial y casi llegaron a convencerme de que en esas características se basa el entendimiento profesional del espacio. Claro que nadie negaba que las texturas, las resonancias, el aire o la temperatura fueran propiedades despreciables, pero nunca eran comparables a las proporciones de los sólidos ni a las visiones perspectivas que la

arquitectura debía de proporcionar.

Sólo hace unos años he logrado entender que la experiencia de mis juegos es de gran importancia para el entendimiento del espacio, complementaria de la evidencia visual y, quizás, muy superior a ella. La primera constatación venía de la sociología del conocimiento para la que la arquitectura llega a ser un acompañamiento contextual genérico (invisible). La segunda procedía de la antropología, para la que el espacio es un constructo cuyo significado nace del uso y la ritualidad acotada temporalmente en los recintos. La tercera procedía de la psicología, para la que el hecho de percibir acaba dependiendo de la dinámica atencional que selecciona y acota lo pertinente sensible y significativo en cada emergencia vital.

Estas acotaciones resultaban fácilmente reforzadas por la abrumadora cantidad de elaboraciones míticas y poéticas que tratan el tema de la ceguera y la clarividencia, y la experiencia espacial en la oscuridad.

Recientemente la cuestión de la ceguera se ha puesto de moda, como reivindicación de los invidentes, usuarios del mismo entorno producido por los que ven, y como campo específico de estudio de científicos y literatos, atraídos quizás por la cualidad del mundo y del conocimiento cuando se prescinde de la visión.

Juan José Millás, hace unos días (El País 11.1.98), se tapó los ojos durante una jornada laboral siguiendo la iniciativa marcada, según nos dice, por Oliver Sacks ("Un antropólogo en Marte") y José Saramago ("Ensayo sobre la ceguera") para constatar que "la vista es demasiado invasora; cuando ella trabaja los demás sentidos se retiran" y para proponernos un modo de experienciar con los otros sentidos la riqueza invisible del entorno, la exuberante manifestación de informaciones que el mundo nos ofrece y que con los ojos abiertos somos incapaces de procesar.

Recientemente, en Madrid, Derrida sostenía (como Bachelar o H. Arendt) que los ojos son ciegos cuando se hace algo con interés o pasión. Cuando se dibuja, cuando se poetiza, cuando se razona, etc. Como si el hacer inhibiera la visión que vendría a ser una facultad que permite sólo contemplar y comprobar, bajo la referencia de fortísimos clichés que garantizan la estabilidad figural de cada medio a cambio de empobrecer el medio que estabilizan.

Quizás éste sea el fulcro, la articulación que pone en marcha el juego sensorial que se inicia al entornar y cerrar los ojos. Es posible que para comprender y para inventar sea preciso dejar de mirar. Para los ciegos esta situación es permanente. Los que ven dejan de mirar, aunque no quieran, cuando están actuando o cuando está oscuro, y, además, pueden dejar de ver cuando cierran los ojos.

Yo propongo que se experiencien los lugares, cualquiera que sean, entornando los ojos y cerrándolos después de haber mirado. Y en silencio. Para notificar el calor, la brisa, los ecos, las texturas de los suelos, el tacto de las paredes, las fragancias, las direcciones de los sonidos, la densidad de la atmósfera, la amplitud indefinida pero cualificada, etc., como hacía el rey ciego o inmóvil de Italo Calvino ("Un rey escucha" en "Bajo el Sol Jagurar"), porque creo que sólo así se pueden encontrar las metáforas y palabras capaces de dar sentido a la comprensión de los entornos naturales y artificiales.

En una sesión de doctorado en la Escuela de Madrid, un alumno decía que había llegado a la conclusión de que los espacios de la arquitectura tienen la cualidad de no dejarte estar quieto y en paz, o de permitir que lo estés en cualquier posición, o sólo en algún lugar específico. Añadía que de esto nunca se habla en la crítica arquitectónica. Cuando se le preguntó cómo hacía para saber si estaba en espacio "intranquilo" o en un espacio "adecuado" o "cómodo", o como quisiera cualificarlos, respondió que cerraba los ojos,

aunque se creía incapaz de poder explicar las sensaciones experimentadas y, mucho menos, conceptualizar las características ambientales asociadas a ellas.

5. José Luis Escribá Garza (31-01-06)

Querido amigo:
En el mail que me envías dices que el punto más importante de tu trabajo "resulta ser la comparación de la literatura con la arquitectura" para "saber si podemos los arquitectos valernos de nuestras lecturas para ser más creativos". Añades que, además, la lectura de Proust nos traerá algunos recuerdos de nuestra infancia...
Ante esta puntualización no sé que decir porque no creo que sea pertinente ni "creativo" saber si podemos valernos de las lecturas para ser más creativos.

*

En primer lugar te diré que, según Varela, Maturana, Castoriadis y otros, la creatividad se identifica con la "autopoiesis", que es la capacidad de los organismos vivos para responder dinámicamente sin pautas preestablecidas a estímulos externos (peligrosos o atractivos). Desde el punto de vista de estos científicos (son biólogos y sociólogos del conocimiento) ser creativo es ser natural, es estar vivo, es no preocuparse por ser "creativo". Desde los poetas (por ejemplo, Valéry en sus Cahiers) ser creativo es dejarse asombrar por lo arbitrario que siempre aparece en cualquier acción.
Para Steiner (Gramáticas de la creación) lo creativo es lo que se escapa incluso a su significatividad novedosa, lo que está más allá de cualquier propósito.
No se como enfocarás el tema de la "creatividad" pero hoy nadie con cierto compromiso intelectual lo ve como una "intensificación productiva" al haber descubierto su naturaleza básica espontánea enraizada en la dinámica inextinguible de la acción.

*

También hablas de leer, de lectura, sin aludir a lo más indiscutible del respeto hacia ella que consiste en que constituye el acto de actualización de la obra escrita que la hace aparecer en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector. La lectura, según todos los autores que la han tratado, es un acto conmocionante, un acto de entrega excitada a una aventura insólita en la que se articula el texto con el sentido que va apareciendo en el horizonte de experiencia del lector en el leer.
Un libro es ya una arquitectura, un mundo que se habita al leerlo, involucrando al lector y a su propia experiencia de sí, como usuarios y coautores de la espacialidad en que consiste.
Para perfilar más esta visión te envío dos resúmenes de obras que tratan el leer. El primero es de Proust y el otro es de Ricoeur. Te recomiendo que busques y leas el libro de Gadamer, "Arte y verdad de la palabra" (Ed. Paidós, México).
Recibe un abrazo.

6. Dibujos (13-02-06)

Hace cuatro años (en 2002) empecé un ejercicio artístico peculiar. Me puse a producir dibujos en cuadernos pequeños con el propósito de explorar, sin condiciones formales, la expresividad reactiva de mi entidad corporal-movimental. Empecé a hacer dibujos sin condiciones, al encuentro de lo que en cada caso la situación y el propio dibujar fueran determinando, al margen de ningún control figurativo ni conceptual previo al propio acto de dibujar. Dibujaba con instrumentos manejables y agradables para mi movilidad manual y, por supuesto, sin diferenciar situaciones desencadenantes, que podrían ir desde la abulia hasta la excitación, desde la mente en blanco hasta la reacción frente al estimulo de una exposición o lectura.

Pronto mi ejercicio se hizo obsesivo y se transformó en un dialogo abierto a todos los estímulos que se iban cruzando en mi vida profesional e intelectual.

Hoy tengo acumulados más de 14 mil dibujos, una infinidad de imágenes que no sé como manejar.

Mis dibujos me han desbordado, han arrasado mi conciencia de autor y han empezado a formar parte de un almacén desobrado. Son un cúmulo de realizaciones que no tienen que ver con las obras convencionales, alejadas de mi discurso de autor aunque implicadas dialógicamente con todas las producciones que me han ido interesando.

*

Estos días he revisado otra vez mi trabajo y me he encontrado con una enorme cantidad de configuraciones sorprendentes que me cuesta filiar como obras procedentes de mis movimientos y que parecen organizadas en series temáticas que yo no recuerdo haber perseguido.

He pensado que dibujar tiene que ser una forma de inmersión en una corriente de huellas que se expanden en el lienzo infinito de lo terrestre. Algo así como un dejarse llevar por una superficie dispuesta para ser recorrida (acariciada) a partir de impulsos gestuales que se van produciendo en el transcurso de la marcación arbitraria de rumbos insospechados que quieren conquistar el papel con una figura que lo invisibilice.

La expresión es el trabajo, el hacer, el movimiento orientado. El gesto es lo ausente, el ademán que hace hacer.

*

Hoy empiezo a mirar mis dibujos como si no fueron míos, como si hubieron sido realizados por algún otro muy alejado de mi. Y los aprecio como entidades configuradas, dominadas en cada caso como por una forma de marcar matizada y reforzada con el cuidado de alguien que buscara en ellas una confirmación de sí.

Algún dibujo me hace evocar el proceso que lo formó aunque frente a otros no logro vislumbrar ni siquiera un atisbo de su génesis.

Hay dibujos que evocan figuras, otros puros campos informales de huellas más o menos amplias. Y otros, los más, que muestran presencias que se fueron formando a partir de los primeros trazos, en ocasiones azarosos y ciegos, en la tarea apasionada de asistir a la aparición de objetos o mundos (u objetos-mundo) intensamente insólitos.

7. Si tu trabajo es como debe... (13-02-06)

Si tu trabajo es como debe contendrá tu ausencia y ésta se notará como acicate cuando alguien lo lea abiertamente.

Esta frase es un compendio de experiencias pertenecientes al obrar (escribir, dibujar,

construir) y al contemplar (leer, pensar, habitar).
En el obrar, el autor se deshace superado por su hacer que, simultáneamente a su extrañeza, resulta raquítico respecto a las pretensiones convocadas antes de iniciar la acción.
Poco a poco, esa repetida experiencia se vive como un ausentarse dulce y abandonado cuando, por fin, se renuncia a la pretensión de control que es el inicio de cualquier exigencia productiva.
Ausencia es la resignación consciente que todo autor adopta frente a la arbitrariedad de sus producciones. Ausencia es la actitud de todo autor que sabe que su obra será entendida en una clave distinta a la empleada por él en su producción. Ausencia es asombro de uno mismo al repasar lo hecho... Ausencia es conciencia de autoría; conciencia de contingencia, saberse de sobra en la obra recién objetivada.
En el contemplar, el receptor de la obra puede acógela como si hubiera nacido de la nada o como el resultado de un obrar tentativo azaroso y circunstanciado. Cuando la obra se recibe abiertamente el contemplador la lee llevándola a su mundo. Y si su entusiasmo le embarga, descubre que la obra es el resultado del esfuerzo de un autor que, ausentado, le permite apropiarse de ella.
Foucault dice que la huella del autor (en una obra) está sólo en la singularidad de su ausencia.
Una bella obra es aquella en que resulta sorprendente la forma de ausentarse que ha escogido el autor.
Un abrazo.

8. Las cosas no dicen nada (2) (13-02-06)

Las piedras no hablan. Las cosas no hablan. No dicen nada. Sin embargo hay un habla incesante que no calla nunca y que rebota con todo. Es un decir genérico que parece el reflujo reactivo de la vida porque la envuelve constantemente y la hace aparecer en la conciencia mezclada para siempre con palabras.
Ese habla inaudible que algunos distraídos de sí creen procedente de las cosas, procede de nosotros, de nuestra interioridad delirante que, sin conciencia, interfiere en la corriente genérica del habla incesante y la dirige hacia el entorno donde rebota y se condensa como si fuera una respuesta oracular no demandada que las cosas susurran en nuestras narices.

9. Relatos (1) (13-02-06)

He pasado el fin de semana leyendo relatos que parecían tener que ver con lo arquitectónico. Me los han proporcionado Antonio, Atxu y la amable Aurora Conde después de haberles pedido ayuda en mi búsqueda de narraciones que pudieran utilizarse como desencadenantes arquitectónicas.
He esperado encontrar escritos parecidos a ese de Mario Vargas Llosa (en: "Los cuadernos de Don Rigoberto") en el que recrimina a su arquitecto que no le hubiera diseñado un lugar apropiado a sus manías. Pero no he encontrado todavía nada parecido. Los textos que me

han enviado, como tantos otros que yo mismo he explorado, cuentan historias en las que los edificios y los ambientes (urbanos o naturales) aparecen como fondos ineludibles que enmarcan las acciones que se destacan, sin que en ningún caso sea la acción la que parezca reclamar una escenificación distinta a la que accidentalmente opera como fondo de la intriga. Hay relatos deliciosos en los que el escenario aparece en el relato matizando la trama hasta el límite de la emoción. Otros en que el mero escenario adquiere protagonismo singular como referente y reflejo de la intriga. Pero parece imposible encontrar una intriga en busca de ambiente, como si los escenarios siempre fueran anteriores a las historias, inherentes a las circunstancias en que las narraciones caben como posibilidad.
Si esto fuera así nos encontraríamos con otra dificultad en nuestra reflexión sobre el proyectar ya que habríamos de suponer que la edificación es inimaginable como ámbito previo de intrigas no desarrolladas; que es lo mismo que decir que no puede entenderse como consecuencia de una condición narrativa sino como precedente ineludible y reforzador incrustado en la propia posibilidad de narrar algo.
Lo arquitectónico de la edificación, como lo arquitectónico de la narración, están antes de la edificación y la narración, son la pura posibilidad de entender el fondo edificado como el fondo escénico ineludible de las historias que se pueden narrar.

*

Cuando se programan los edificios se hacen listas de escenarios "estándard" para la moralidad dominante (habitaciones). Listas de receptáculos para acciones anticipadas como automatismos cotidianizados. Listas de situaciones privilegiadas por anodinas y fijas en el fluir anticipado de los rituales burgueses. Se supone que cualquier edificio (todos los edificios) tiene que permitir que cualquier ciudadano haga lo que todos pueden hacer en ambientes similares porque se presupone que la dramatización de los rituales es algo que pertenece al comportamiento fantaseado de los usuarios y no a la arquitectonicidad del medio edificado.
Pero el arquitecto, el que al proyectar edificios, aspira a la arquitectura, necesita estimularse prestando al ambiente artificial bajo su atención un protagonismo que siempre resultará ilusorio en la posibilidad narrativa que es la capacidad que hace que la vida sea considerable como una historia.

10. Dibujos (2) (14-02-06)

Dibujar es como agitarse en el interior de una corriente de huellas que se expanden en el lienzo infinito de lo superficial.
Dibujar es manotear obstaculizando esa corriente de forma que el fluir de los ademanes acaba desocupando el blanco del cuadro (soporte) haciendo aparecer el vacío oscuro del gesto, configurado en presencias grafiadas que en ocasiones evocan el recuerdo figural de entidades experienciadas.
Esto es dibujar.
Los dibujos, después, despojados de la agitación que los formó, son nuevas presencias misteriosas, algo así como especimenes inusitados de la corriente de huellas que el dibujar obstaculiza.
Los dibujos son clases de entes ficticios que consisten en pura apariencia sin otro contenido que el conglomerado de trazos articulados que los hace visibles.

11. Los vacíos (1) (14-02-06)

Amplitud, ausencia, vértigo, silencio, oquedad, desgarro, extrañeza, asombro...
Familia de nociones que hacen referencia a un conjunto de experiencias relativas a la falta de resistencias de los múltiples modos de la dinamicidad.

1. Vacío (Seco, Andrés y Ramos). Recipiente que no contiene nada. Que carece de su contenido habitual. Que no tiene alicientes o ilusión (deseo). Frívolo. Espacio que no contiene nada. Nada.

2. Amplitud. Cualidad de amplio. Amplio. Que tiene gran extensión. Gran tamaño, ancho, abierto, tolerante.
Amplitud. Cualidad de abierto y tolerante que produce libertad, que tiene capacidad. También es medida de un arco o intervalo entre estados extremos.
Medialidad.

3. Ausencia. Hecho de estar ausente. Faltar. Hecho de no existir algo. Falta de asistencia (de presencia). Brillar por su ausencia (faltar indisimulable)

4. Vértigo. Trastorno del equilibrio con sensación de movimiento giratorio (mareo). Ir y venir incesante. Repetición de un acto (compulsivo). Turbación del juicio repentina. El vértigo es una ausencia, un vaciado de significación...

5. Silencio. Ausencia de sonidos. Pausa interesada entre sonidos. Cesación de un sonido. Hecho de no expresar una opinión, no citar a una persona. Silencio administrativo (esperar a que pase el plazo resolutorio). Ausencia de todo indicio o actividad.

6. Oquedad. Cualidad de hueco. Espacio vacío en un cuerpo sólido. Cosa hueca.

7. Desgarro. Herida con ruptura de tejido. Separación con dolor. Destrozo de una continuidad, con dolor. Destrozo que produce una oquedad.

8. Extrañeza. Sorpresa, asombro ante algo raro. Ante algo que se sale de lo corriente. Encuentro inesperado. Que no es de la persona o cosa de que se habla. Sorpresa ante algo ajeno a lo que se esperaba. Ajeno al grupo o clase que se está tratando.

9. Asombro. Impresión causada por algo inesperado (extraordinario). Asombrar es dar sombras, matizar. Reforzar con sombras.

*

Vacío hace referencia a la ausencia del contenido que puede colmar un recipiente. Indica la posibilidad de contenido que tiene un continente. Vaciar es deshacer o hacer desaparecer la sustancia del contramolde que rellena un recipiente.
La amplitud hace referencia a la capacidad del vacío de un recipiente en relación a un posible contenido.
Amplio se emplea para indicar que sobra dimensión si en un vacío se ubica algo. Podemos emplear amplitud para referir el vacío liberado de obstáculos para poder llenarlo.
Cuando tratamos con la edificación el contenido que rellena nuestros vacíos construibles son cuerpos vivos que se mueven e interactúan.

12. Entrevista con Angela García Cordoñer (16-02-06)

AG Tu decías que probablemente el dibujo no será necesario dentro de unos años.

JS No se si será necesario o no, pero tengo la sensación de que hay interés en que la gente no aprenda a dibujar. O, mejor, hay interés en que se dibuje de otro modo. La técnica electrónica inventa artilugios que permiten algo parecido al dibujar clásico. Hay ahora mismo dos sistemas. Uno de ellos te permite hacer gestos encima de una tableta que se hacen visibles en una pantalla que tu no tocas. Otro, más actual, te permite gesticular encima de la pantalla con un lápiz electrónico que deja un rastro visible controlado por el teclado. Con el primer sistema se dibuja mirando la pantalla sin verte tus manos que se mueven sobre la tableta. Con el segundo sistema se dibuja con las manos, pero sin el tacto del instrumento trazador.

AG Esto yo lo he pensado muchísimo también porque claro, al estar en clase tienes que pensar qué pasa, hasta dónde llega el medio informático, hasta dónde llega el medio manual. Entonces, yo lo que pienso es que realmente el medio manual es únicamente para la idea genética de la creación. Has dicho una cosa que me interesa mucho, que yo se la digo a los alumnos también. Uno no tiene el edificio en la cabeza, es el propio dibujar, ese proceso creativo que se va haciendo línea a línea, borrando, corrigiendo el que hace aparecer el edificio. Quizá eso sea insustituible por el medio informático aunque luego, todo lo demás, ya el medio informático se puede hacer cargo de ello.

JS Lo que pasa es que la arquitectura es el modo (el arte) de edificar con sentido social y "arquitectónico" y la edificación se hacen con construcción que es una tecnología industrial. El edifico es la parte dura donde se aloja el vacío que permite vivir y trabajar al resguardo. El vacío es lo más volátilmente arquitectónico. Y la cáscara es lo escultórico que se construye a precio tasado con una tecnología ad hoc. La cáscara tiene que determinarse, pero lo vaciado siempre estará desajustado. Las variaciones imprevisibles de los vacíos no se pueden reglamentar.

AG Entonces si que hace falta el dibujo...

JS El dibujo es una habilidad definidora, creadora de figuraciones. Lo que cambia es la herramienta del dibujar, como han cambiado las herramientas del escribir. Hasta hace poco dibujar con un ordenador era un autentico alarde de adaptación a la rigidez de los programas de dibujo o a la desnaturalización de la forma de generar lo que se "representaba" (dibujo en tres dimensiones). Pero ya empieza a ser posible dibujar con trazos, con vacilaciones, con tanteos en el periférico adecuado. La diferencia con el dibujar natural es que no ves tu mano en la pantalla que recoge las huellas. O ves tu mano pero no sientes la resistencia del instrumento que marca las huellas.

AG Lo que cambiará será el soporte pero lo demás no.

JS Dibujas. Te mueves encima de un soporte pero tu miras una pantalla donde esta el trazo pero no esta la mano. O te mueves encima de una pantalla que marca trazos después de que tu teclees ciertas claves.

AG Entonces a mí se me ocurre otra pregunta. Esa necesidad que tenemos de, por ejemplo, ves una escultura y la tienes que tocar, ves un tejido y lo tienes que tocar, ves una persona y la tienes que tocar, o sea el tacto está absolutamente, los ojos están en las manos muchas veces. Entonces el lápiz, la forma, el grafito, si es blando, si es duro, la sensualidad de rayar encima del papel, para mí es un acto muy sensual y entonces me compro papeles de diferentes clases... entonces eso lo perderíamos. ¿Tú crees que eso es interesante perderlo? Porque esa conexión que hay entre la mano y

la idea y esa sensualidad... es como el barro para el escultor, ¿eso se debe de perder?

JS Yo creo que no, porque es la única posibilidad que tiene el ser humano de sentirse otro, de poder comunicarse con los otros y de poder fabricar pensamientos. Las manos son transcendentales. Lo que pasa es que se va viendo la evolución o la trayectoria de los periféricos que cada vez son más afines con el dibujar directo.

AG Pero hay una herramienta... quiero decirte que entonces cambias el lápiz por el ratón. Entonces, ¿hasta qué punto el ratón...?

JS No, ya hay una cosa que es como un lápiz, como un pincel. Lo tenemos que comprar ahora en el Departamento para tenerlo y para poderlo experimentar, pero es como una especie de pincel y entonces tú insistes, borras, pero, claro, no sientes el tacto del medio trazador.

Tú estás gesticulando en la pantalla y, sin sentir diferencias, según manipules el teclado, tus gestos hacen aparecer líneas o manchas que no tienen que ver con el tacto. Es como si estuvieras gesticulando y tus gestos arrastran distintas expresiones al margen de la forma de moverte. Yo supongo que eso obligará un cierto acomodo psicofisiológico. En este momento, tal como están los ordenadores, pasar directamente a proyectar con un programa de dibujo volumétrico, donde ya arrancas a partir de una cosa definida, es olvidarse definitivamente de si el proyecto puede tener novedad, es decir... pierdes libertad y, efectivamente, pierdes el tacto.

AG Es que yo creo que el tacto es tan importante. Tú lo has dicho en la conferencia, los ojos son dos elementos... pero realmente es la sensación que te produce lo que estás viendo. Entonces te cambiaría el mundo sensitivo.

JS Por supuesto. Eso dicen algunos lingüistas. El gesto es ya lenguaje, pero el gesto, del tipo que sea, cuando te diriges a ti o cuando estás tocando algo, ya tiene que ver con el mundo, con lo que no eres tú, o sea, que es justamente lo que permite la fabricación del sujeto, de uno mismo, del estar en el mundo. Entonces, si eso lo pierdes, se acabó. Y lo pierdes en el momento en que la conexión entre el medio que estás utilizando y tú se hace complicada, o es muy distinta, o no tiene que ver con lo otro. Pero yo pienso que ... vamos yo estoy siguiendo esta evolución desde que empezaron los ordenadores pero, fíjate, desde el año sesenta había esa cosa que se llamaba ligthpen que permitía dibujar directamente en la pantalla y salía un rastro, pero era carísimo, era un lío. Luego se dio un salto que desembocó en los programas que dibujaban rayas y perspectivas, o directamente sólidos. Pues bien, yo creo que esta evolución ha sido la que ha distorsionado el modo de entender el dibujar en la arquitectura. Hoy algunas escuelas americanas fuerzan a que los alumnos proyecten con ordenador pero también con un cuaderno, dibujando a mano e incorporando los tanteos a esquemas informáticos. Quizás las pantallas que están apareciendo ahora permitan recuperar con entusiasmo la vieja práctica de dibujar.

AG No lo sé, porque yo, ahora mismo, mientras hablamos estoy pensando en los primeros dibujos que hemos tenido noticias, los dibujos de los prehistóricos, eran con incisiones, eran con un carbón, con una piedra. O sea, había un instrumento y tu mano y luego, desde que se empieza la historia del dibujo remontándonos a las arqueologías y al románico, etcétera, etcétera, siempre ha sido, pues no lo sé, me da lo mismo, una punta seca, una punta de grafito o un pincel. Entonces ahora quizá el salto sea pasar directamente a la electrónica, ¿es posible?, no lo sé, pero claro a mí, ahí el único problema que me produce es la pérdida de la sensualidad, del acto mismo de hacer el gesto.

JS Hombre te acomodas a cualquier circunstancia. Yo veía rara la situación anterior cuando la lógica del ordenador (la lógica operativa de la maquina) no se ajustaba al

proceder activo de las personas. Recuerdo que, al principio de estos avances, estuvimos un año para hacer un programa de dibujo en perspectiva programando en FORTRAN. Entonces trazar una recta era complicado. Al final salió un sistema que dibujaba, pero en un orden distinto al que se empleaba dibujando a mano. La lógica simple de la programación se imponía a la lógica implícita del hacer. Esto alejaba el modo informático del modo analógico. Quizás ahora con nuevos avances todo se vuelva a conectar. Yo pienso que el movimiento es la vida. Que la acción natural es lo que te libera y lo que alumbra novedad. Cuando sientes el movimiento de tu mano y lo vinculas a lo que aparece eso que se desvela queda vinculado a ti para siempre.

AG Y sobre todo ves como se desliza.

JS Si perdiéramos la relación de las manos con lo que hacemos perderíamos, yo creo, la inteligencia, la conciencia de persona comprometida con el mundo.

AG Es que tendríamos que pensar de otra manera, quizá. Perderíamos el lenguaje, claro. Yo no sé lo que sería. Sería imposible.
Y pasando a otra pregunta. ¿Qué opinas de esta exposición que se está montando en el MOMA de la arquitectura española actual? ¿Estaremos en un momento muy importante de la arquitectura española? ¿Es la estrella un poco del panorama internacional?

JS Yo recuerdo cuando yo estaba terminando en la escuela y, algún crítico ya había dicho que el futuro era de la arquitectura española. Kenneth Frampton lo dijo por los años sesenta, ¿quizás?

AG Y ha cuajado ahora. Hay modelos para ver.

JS Y ha cuajado ahora. Y por lo que se ve, parece que están expuestos edificios de españoles y edificios de gente de fuera.

AG Pero hechos en España.

JS Arquitectura hecha en España. Parece que la competencia entre las ciudades, todo este jaleo que hemos estado viviendo ha dado resultados.

AG La arquitectura como un objeto más de consumo, ¿no?, como ha pasado con la pintura y la escultura.

JS Ha entrado directamente en el...

AG Pero yo creo que la calidad de la arquitectura española está bien, ¿no?, aparte de que haya entrado también en el mercado de consumo, es una arquitectura muy seria la que se está haciendo ahora.

JS Yo creo que sí, yo creo que la tradición española de arquitectura, esa que hemos tenido en bastantes escuelas, esa de la búsqueda de la esencia del propio habitar o la pureza de la construcción... esa ha calado No todos los edificios son buenos pero hay un nivel... Y además, la arquitectura española es menos aburrida que otras porque, en general, la arquitectura que se hace por ahí es aburridísima. Aquí, en ocasiones, se hacen experimentos, se juega.

AG Entonces tendremos que volver a pensar que no hemos de perder el lápiz para jugar y para sentir.

JS Y para ser libres, claro, cuanto más lápiz se emplee mejor... es lo mismo que escribir.

Yo no puedo escribir con el ordenador, yo escribo a mano porque mis propios rasgos, claro, son dibujos. Estoy dibujando letras, estoy dibujando sonidos. Entonces, cuando tacho, o vuelvo atrás, me sale una grafía, me sale mi mundo, me sale mi mismidad de una manera diferente que cuando tacho una cosa en el ordenador y sustituyo una palabra por otra. Cuando pierdo completamente la huella de lo anterior he perdido prácticamente parte de mi propio transcurrir y es una pérdida importante.

AG Me estoy acordando ahora del último libro de Verdú que habla sobre estas cosas y sobre el cambio de cultura, sobre el cambio de cultura que hay ahora mismo, que está ahora mismo en la calle. Tiene unas observaciones muy interesantes respecto a la cultura en superficie y la cultura en profundidad. Y entonces, hablando de la arquitectura en superficie que está mediatizada por todos los métodos informáticos, por el Internet, por la comunicación global, que es como muy extensa pero se reflexiona menos, entonces las decisiones son más rápidas, se toman con más velocidad en el tiempo, es otra forma de estar en el mundo. ¿Tú crees que podemos, que estamos ahora...? lo que pasa es que claro estamos ahora metidos, inmersos en este momento de nuestra vida y no tenemos perspectiva pero ¿podríamos estar realmente en otro momento de cambio importante como cuando se descubrió la imprenta o algo así?

JS Efectivamente, ese indicio lo señalan muchos autores. Y parece que tiene que ver con el intento de llevar al hacer lo que se encuentra en la contemplación, en el mirar sin conciencia de ver. Las obras humanas son superficiales de apariencia pero espesas de producción. Cuando se miran las obras desde la apariencia, como si no tuvieran nada detrás, como si se hubieran producido sin sufrimiento, puede pensarse que se pueden hacer obras también sin sufrimiento... esto lleva a la aparición de productos de consumo degradados.

AG Light podemos decir, ¿no?

JS Una persona apasionada con lo que está haciendo no puede producir así. Cuando estás empezando a lo mejor puedes ser superficial. Pero es imposible, nadie puede estar muchos años haciendo cosas sin saber lo que está haciendo...

AG Es que las obras son una continuación de nosotros mismos, para bien o para mal y además no nos podemos escapar de nuestra propia envoltura. Es un poco lo que decías antes del estilo. El estilo es tu manera, aunque no lo tengas muy claro. Lo que eres. Y no puedes actuar de otra manera porque te debes a ti mismo de forma absolutamente carnal, inconsciente e irracional.

JS Además, el estilo lo acabas viendo después, al final. Cuando has terminado de hacer las cosas, las miras todas y dices ¡anda! esto se parece. Parece que aquí hay una pauta. Pero cuando lo estás haciendo no tienes ni idea, haces lo que puedes. Hacer es muy emocionante, es una cosa...

AG Bueno, es la aventura maravillosa porque si no, la vida sería muy aburrida, pero qué complicado, ¿no?

JS No... Cuando te acomodas a que es así y tú desapareces, a que tú eres otro, a que no tienes importancia, se pasa muy bien. El problema es acostumbrarse a esa lejanía de ti.

AG Y es un problema de equilibrismo...

JS Cuando pierdes la importancia, pierdes ese protagonismo enfermizo. Cuando te das cuenta que no posees nada, que no tienes nada, ni tu cuerpo, que no eres dueño de

nada, ni de tus pensamientos ni absolutamente de nada y te relajas, entonces se pasa muy bien.

AG Te agradezco mucho todo esto que nos cuentas. A mí se me ocurren muchas ideas pero tenemos que cortarlo porque no podemos monopolizar las páginas.

JS Lo dejamos para otra.

AG Sí, lo dejamos para más adelante, podemos hacer otra reunión. Muchas gracias.

13. Capi Corrales (21-02-06)

Las visitas de Capi a muestra tertulia de Doctorado son algo así como un encuentro anual con el imaginario matemático. Su afán es encontrar en la cartografía, la semiología grafica y en el arte pictórico configuraciones que puedan considerarse como señales o ilustraciones de las preocupaciones matemáticas en sincronía a lo largo de la historia. Lleva escritos varios libros y no deja de escribir artículos que subrayan estas correspondencias.
A mí las intervenciones de Capi siempre me llevan al origen de nuestros encuentros que se remontan al año 1987 (quizás 1985) cuando organizamos un doctorado dedicado a los imaginarios profesionales.
Fue entonces cuando se nos presentó el imaginario matemático como un peculiar modo de captar el sentido operativo de lo relacional, de vivir lo dinámico como variación de estados de equilibrio métricos-geométricos.
Esta peculiaridad imaginal confrontada al imaginario pictórico y arquitectónico nos hacia apreciar el estado del matemático que hace matemáticas como la tensión de alguien que entra en un mundo inefable a medio explorar que es el esqueleto sostenedor de todo lo que es apreciable. Lo curioso es que cuando se le preguntaba a Capi por este mundo primordial ella siempre ha empleado la noción de abstracción para remarcar el camino de la realidad a la matemática, diametralmente opuesto al paroxismo místico que hace ver la matemática como la entidad arquitectónica que hace posible la realidad.
Ayer alguien insinuaba que la abstracción inductiva es la explicación equilibradora que permite la comunicación a los otros de unas vivencias imaginales fundadoras, esenciales.

14. Rossend Arqués. Melancolía (22-02-06)

Melan colia – bilis negra
Concepto tentativo que evoluciona en el encadenamiento histórico de los relatos acerca de los humores, caracteres o estados anímicos.
Acedia. Sin remedio. Patología de los monjes. Tristeza, desgana, desesperación.
La melancolía evoluciona desde la acedia hasta el duelo (luto), desde la depresión hasta la euforia contenida, desde la esperanza frustrada hasta la desesperanza entusiasta.

Melancolía – perdida de una arcadia. Recuerdo de felicidad. Aburrimiento inquieto. Inquietud abúlica. Masoquismo, etc.
Agamben (Estancias), Freíd (Luto), Panofsky (Saturno y la melancolía).

Arqués siguió un camino confuso, sin aclarar si pretendía hacer arqueología del conocimiento (Foucault), o casuística narrativa. Desde luego nunca hizo ningún acercamiento hermenéutico ni diferenció en los textos que expuso si procedían de experiencias vitales o de opiniones sociales, o de leyendas más o menos comunes. Tampoco apareció nunca ningún enfoque literario. Parecía como si tratara los textos elegidos como descripciones conceptualizadas, "precisas", de estados o situaciones incontrovertibles, al margen de la arbitrariedad configuradora que arrastra toda la escritura apoyada en la lectura.
No parecía que se hablara de nada actual. Más bien parecía que se examinaba desde fuera y sin implicaciones personales un fenómeno representativo objetivable.
En la disertación nunca apareció en el horizonte la inevitabilidad de la historicidad encadenada de la conceptualización ni su referenciación ideológico-social.
Yo no supe bien de qué se estaba hablando o, mejor, qué se pretendía estimular con el discurso.

15. La desaparición del dibujar (07-03-06)

El dibujar como actividad lírica, autoexperimental privada, alejada.
El dibujar cotidianizado...
¿Podría organizarse una fiesta del dibujar?
¿Fiesta de quienes?
¿Para qué?
Como performance cabría pensar en organizar un grupo de artistas que desarrollen un espectáculo pautado. Una obra teatral (action theatre) vinculada al dibujar.
O una obra pedagógico-teatral: "El movimiento y sus huellas" o "La danza del dibujar".
Quizás es mejor dejar que el dibujar siga sus caminos personales y privados en pos de no se sabe qué experiencia inútil.
Hay que reivindicar el dibujar sin objetivo, el dibujar como spleen, como terapia, como aventura formativa.
El dibujar como misteriosa exploración de la exterioridad es elitista, todavía al margen del morbo de los mercados del espectáculo.
El dibujar es una humilde ocupación, una insignificante inquietud, una melancólica ejercitación.

16. Baudelaire (07-03-06)
J. Antonio Millán

A Arsène Houssaye.
Le envío... una obra que no tiene píes ni cabeza.... podemos cortar por donde queramos.

¿Quién de nosotros no ha soñado con una prosa particular y poética para traducir los movimientos líricos del espíritu, las ilusiones del ensueño y los sobresaltos de la conciencia? Mi punto de partido ha sido Aloysius Bertrand. Lo que él había hecho con la vida antigua y pintoresca quería yo hacerlo con la vida moderna y abstracta.
Desde el principio me he dado cuenta de que hacia una cosa distinta de lo quería imitar. A mi esto me humilla ya que creo que el poeta debe de cumplir exactamente lo que ha proyectado hacer.

*

El ideal obsesivo (de esta forma de escribir) nace de la frecuente visita a las ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones.
Ensayando me di cuenta de que hacia algo distinto de lo que quería imitar. Lo que humilla a un espíritu que considera como el mayor honor del poeta cumplir exactamente lo que ha proyectado hacer.

*

C. Baudelaire esta experimentando la prosa poética (ya puesta en obra por Fenelón (Telémaco), Rousseau y los románticos). Esta ensayando, además, la escritura fragmentada. Y está viviendo con intensidad la deriva atencional del paseante urbano. Parte del aroma de una obra antigua (situación señalada como desencadenante por Osip Mandelstam). Y se esfuerza por desactivar la historicidad implícita en la narratividad. No narra. No argumenta. No dialoga. Describe, señala, acaricia... Fabrica frases aislables, conectables. Descubre la niebla (el spleen) en la que aparecen situaciones (circunstanciadas) desconectadas. Pero al hacer esto no puede seguir un plan prefigurado. Por ello sufre en su orgullo de poeta. Y se embarca en la exploración, escribiendo, de los otros yoes operativos que desaparecen después de haber escrito y presentan descarnado el pensamiento del afuera. Ritual lírico que deshace la lírica, la subjetividad, y la autoría biográfica del escritor escribiendo.
Símbolo y sintaxis significan ajuste, conjunción, articulación. La función simbólica es una actividad cognitiva que genera ecos (significaciones) ante la presencia de elementos (signos). La sintaxis es la forma de articulación de las proposiciones con sentido: la naturaleza del lenguaje y del conocimiento.

*

Millán señala que son los lugares los generadores de los relatos a través de las tres formas articuladoras (motivos de la organización cognitiva) la metáfora, la metonimia y la sinécdoque.

17. Javier del Prado (14-03-06)

Entiende la poesía como un formato, como una composición, como exposición verbal (eyección) encajada en una urdimbre pautada.
Policciano dice que la poesía hace artefactos de belleza (estéticos).
Ve la poesía como un don y un oficio al servicio de los social (?).
Que proviene de dos paradigmas: el clásico y el bíblico.
Lamenta la pérdida de la habilidad técnica poética al tiempo que constata la disolución de lo lírico en la descripción en prosa, en el transcurrir de la novela. Hoy la poesía compositiva (¿social?), la satírica, y la política no tienen territorio.
Explica la poesía como una eclosión íntima. Como una prospección del yo.

*

Entiende que la poesía se basa en parámetros semánticos y plásticos. Y traza un camino

evolutivo que va desde la poesía épica (que es narrativa o argumentativa) pasando por la elegíaca (narrativa) el romanticismo y el simbolismo, hasta la poesía visionaria (Baudelaire y Rimbaud) y la basada en la pura manipulación de la palabra (Mallarmé) y la desaparición del escritor.
Los sentimientos se cantan, las ideas se argumentan y los acontecimientos se narran.
La antología de la poesía de Gerardo Diego contiene diversas definiciones de lo que puede ser la poesía.
Eucaristía quiere decir: encuentro que da placer.

18. Hypomnémata (28-03-06)

Hypomnémata (en Michel Foucault. "L'écriture de soi").
Son cuadernos de anotaciones. Para ayudar a la memoria. Se recogían testimonios, relatos, resúmenes de lecturas, reflexiones...
Memoria material de las cosas leídas, oídas o pensadas.
Plutarco (sobre la paz del alma) escribe hypomnémata.
Son anotaciones para releer, meditar y poder utilizar para la acción. Anotaciones a mano.
Logos bioético que aplaca el alma porque esos escritos siempre están clavados al alma (Séneca).
No son un relato de sí mismo (como los diarios). Son remarcadores que no tratan de decir lo indecible sino de repetir o remarcar lo ya dicho.
Los hypomnémata hacen la recolección de un logos fragmentario para la relación de uno consigo mismo.
Dice Séneca que la práctica de sí requiere de la lectura. Pero de una lectura vinculada con la escritura.
Si escribir demasiado agota, el exceso de lectura dispersa.
Stultitia es lectura infinita, agitación del espíritu, inestabilidad de la atención.
Los hypomnéemata (estoicos y epicúreos) desligan de la preocupación del futuro procurando un retardo (remanso).
Son elecciones de elementos heterogéneos. Son contrarios a la erudición.
Los cuadernos de notas se rigen por:
1. la verdad local de las sentencias recogidas;
2. el valor de uso de esas sentencias (valor heurístico).
La escritura es un arte de la verdad inconexa.
En el progreso de estas anotaciones cabe distinguir dos procesos. Uno consiste en significar fragmentos heterogéneos (Séneca habla de digestión de alimentos). Hacer un cuerpo, el propio cuerpo de lecturas apropiadas. El otro consiste en la constitución de la identidad del anotador.

*

Toda mi actividad hasta hoy consiste en redactar hypomnemata, en fabricar con notas un corpus fragmentado de todo lo que me interesa, me estimula y me fascina. Desde los encuentros a los resúmenes de lecturas, pasando por las experiencias artísticas que reclaman palabras para añadirse al acervo experiencial que estalla en la escritura.
Hypomnémata es la recopilación datada de mis escritos.

19. Vidal-Beneyto. Espacios públicos de la cotidianidad (28-03-06)
El País, 25 de Marzo de 2006

Cuenta como Sartre y S. de Beauvoir ubican su aventura amorosa a la sombra de los acontecimientos políticos en diversas localizaciones de Paris. Saint-Germain, Hôtel du Port Royal, la habitación de la calle Bûcherie, el piso de la madre de Sartre en la Rue Bonaparte desde donde se domina la terraza de Les Deux Margots...
Cada ubicación supone un cambio de costumbres, una intensificación o relajamiento en el trabajo, una manera de reunirse con la gente...
Sartre es objeto de los atentados y se va de la casa de su madre a una 10ª planta del Boulevard Raspail donde Simone viene a escribir todas las tardes. Sartre trabaja y viaja. Comen en La Coupole.
El 12-05-68 Sartre anima a los estudiantes a destruir la universidad y hacer otra. Interviene en la Sorbonne. Van al Café Balzac.
El 68 hace maoísta a Sartre.
No es detenido porque De Gaulle dice que no se puede meter en la cárcel a Voltaire.
Sartre muere ciego y pobre en 1980. Rechazó el Nóbel y el Panteón.
Vidal habla de una historia escenificada en distintos lugares de la ciudad cuando la ciudad era un escenario cualificado para desarrollar conductas (formas de vida) cambiantes, a condición de cambiar de itinerarios y de barrios de radicación.
La ciudad ha sido alguna vez un agregado de lugares ideológico-sociales, disposición de ámbitos donde escenificar posturas públicas, donde exhibir comportamientos significativos.
Luego la ciudad queda marcada con las historias que recuerdan la ideologización de los lugares.

20. Cuando perdí la fe...(29-03-06)

El 6 de octubre de 1967 perdí la fe... Esto lo dije yo un día en octubre de 1973... Seguro que lo dije. Ante el tribunal de aquella oposición a cátedra. Me lo recordaron ayer... no logro memorar porqué lo dije y, desde luego, me extraña que pudiera ser tan preciso con un asunto tan sutil. A no ser que la precisión intentara mostrar la virtud teologal como un objeto de uso, para enfatizar una postura agnóstica, que es la que creo recordar que sostenía, radicalizando el discurso. Mi afirmación impactó en la audiencia porque todavía hay gente que la recuerda. Era una impertinente declaración en medio del ejercicio de autobombo en una época en que estas cosas no se decían.
Tengo que hacer el esfuerzo de rememorar el momento de una perdida tan significativa que tuvo que suponer el principio de una quiebra trágica, ya que la fe sostiene no solo la ilusión en el más allá personalizado sino también y, sobre todo, la confianza en los demás, la seguridad en el sentido de los otros.

21. "Samuel Becket siempre se escabulle" (18-04-06)
(Jordi Ibáñez Fanés, E.P. 14-04-06)

Esperando a Godot, Final de partida, Molloy, Malone muere, El innombrable...
Beckett sólo interesa a los lectores que quieren ser escritores.
Se lee a Beckett para desentrañar algo parecido a la duda moral radical de la escritura (¿para qué escribir?).
Practica una lógica del sin sentido. Lo razonable es la desesperación, pero hay que sobrellevarla con estilo.
El joven Beckett fue secretario de Joyce y evitó a su hija. Fue el gran amor de Peggy Guggenheim. Beckett escribió contra Joyce.
Joyce llenaba. Beckett vaciaba.
Hizo un ensayo sobre Proust.
"La gramática y el estilo. Para mi son tan superfluos como el porte impertérrito de un caballero genuino. Mera mascara."
Se interesa por Bruce Nauman.
La tormenta nocturna y el dormitorio de su madre ofrecen dos caras de lo sublime (culto y coloquial). Beckett siempre queda detrás.

22. Intelectuales S. Paniker. "intelectuales" (17-04-06)
(El País, 11-04-06)

(P. Johnson, Intelectuales). En este libro el autor intenta demoler los mitos de algunos autores: Rousseau, Ibsen, Marx, Tolstoi, Sartre, Russell.
Estos personajes aunque tuvieron algún talento eran falsos y monstruosamente egocéntricos.
Amaban más a sus ideas que a sus prójimos.
Pero, cuidado. Hay que hilar más fino. Todos esos personajes cometieron imposturas, pero no eran impostores (condición ontológica).
La contradicción entre su vida y su obra forma parte de un "continuum" creativo.
Las contradicciones y las falsedades de una vida también forman parte del sufrimiento y la suciedad que aboca una obra creativa. "**Orden a partir del mito**".
Baudelaire era un romántico satánico: se teñia de verde, se drogaba, se emborrachaba, tenia una amante negra... Hacia esto para realimentar su inconformismo. Para escapar de su propia nada, se disfraza de dandy. La lucidez es destructiva. El antídoto es la mística, que también es una forma de lucidez. Decía: Es preciso embriagarse sin tregua: de vino, de poesía, o de virtud, a vuestro gusto.
Fue Darwin y no Nietzsche el primero que mató a Dios (Nietzsche sólo publicó la esquela). Saussure remató definitivamente a Dios al señalar que el sentido no tiene su origen en ninguna esencia transcendental sino en un sistema cerrado de signos (¿de narratividad?).
Hay un apetito de verdad total que caracteriza a ciertos seres humanos que comienza siendo apetito de verdad artística.
Los creadores tienen buen concepto de sí mismos. Apetito de verdad, entrega incondicional a algo y no forzosamente a la propia obra. Esto es lo que caracteriza a los creadores.
Las contradicciones de la vida privada de un creador son indisociables de su obra. La vida siempre es caótica, no-lineal.
Hay grandeza en las equivocaciones, las obsesiones y los desvaríos.
La fisura entre vida cotidiana y artística es retroactiva, creadora...

23. India (17-04-06)

Viajar es exponerse al ambiente que, acrisolado por mil historias, permanece indiferente a la inquietud expectante del que viaja.
Viajar es transitar por lugares idénticos y extravagantes, por sitios insólitos fabricados por circunstancias invisibles, casi siempre inalcanzables.
Quizás por esto hay viajeros que se refugian en sus referentes para desvelar de los lugares sólo lo que les permitirá contar que estuvieron allí.
El viaje a la India ha resultado ser una lectura perentoria, una especie de sumergimiento en un mundo picante envuelto en un aire calido, conocido y familiar, que radicalizaba la extrañeza. Mundo de historias insólitas que ocultan la única historia autentica, la del sometimiento y la explotación.
No se puede transitar por este enorme país sin identificar las señales de la tiranía, de la miseria provocada y extendida por generaciones de explotadores, sin entrever las maniobras que el poder omnímodo ha ido ejercitando para que los miserables no sospechen que su situación siempre ha sido circunstancial.

*

La diferencia horaria de la India con España es de 4 horas y 30 minutos. Lo que rompe el consenso universal que pauta los minutos de todos los relojes del orbe. De todos menos de los relojes de la India (y de algún otro país indochino, según creo) que siempre marcan -20 cuando en el resto de los países son "y 10".

*

En Bombay (Mombay) parece que se abandonan los cadáveres en promontorios específicos para que allí sean devorados por las aves carroñeras que ininterrumpidamente sobrevuelan esta enorme ciudad medieval en vías de industrialización, con 14 millones de almas.

*

La llegada a Ahmedabad (Amdbad) nos muestra la India de las ciudades pequeñas en las que la vida se escenifica en los márgenes de las vías de comunicación, con ingentes tropeles de humanos que se desplazan en todas direcciones, a pie, en bicicletas, en triciclos, en motos, en autobuses, esquivando a las personas y animales (vacas, perros, cerdos, cabras, etc.) que no se mueven de sus lugares de reposo, ocupados con indiferencia estoica en medio de una vorágine agitada que parece imprevisible pero acaba respetando (no avasallando) el derecho de estar o de circular de los seres que concurren en cada margen.
Vacas, perros, palomas... animales entre humanos, indiferentes, distraídos, indolentes, cansinos, compartiendo lugares sucios colmados de basura por donde también los niños y otros habitantes defecan, se arrastran, trabajan y duermen. Siento la dificultad de aceptar la suciedad radical como un entorno aplacible.

*

Los edificios de Le Corbu, el gran Centro de Kahn y el memorial a Gandi, de Correa, comparten el mismo suelo, hecho de mármol suave y fresco al tacto de las plantas de los pies. Los suelos identifican las arquitecturas por familias.
Corbu se presenta fiel a sí mismo. Al parecer, la casa Shodhan fue encargada por los hilanderos para que fuera residencia de una autoridad local. Al que se destinaba la casa, la rechazó y los algodoneros ante las protestas del arquitecto europeo forzaron a uno de sus colegas, joven emprendedor y valiente, para que ocupara el predio. El Sr. Shodhan, que sigue soltero con ochenta años, vive en el edificio desde que se le encomendara esa misión. Hasta hace poco enseñaba a los visitantes con orgullo un edificio que no tiene nada que ver con él pero que sigue siendo un emblema de modernidad. Hoy ya no atiende a los peregrinos del brutalismo. El edificio luce magnifico entre frondosos árboles.
El caso Shodhan me hizo recordar la Casa Curutchet, sin haber visitado todavía Chandigarh.

*

Los alrededores de Ahmedabad contienen edificaciones sorprendentes. Visitamos el Pozo Rudabai Stepwell, otro cuyo nombre no retengo, el templo del Sol y el conjunto llamado Sarkhej Rauza, donde asistimos a una hermosa puesta de sol.

*

Formamos un grupo peculiar de personas. 21 mayores y 50 jóvenes, de los cuales sólo 10 son varones. Todos llevan cámaras digitales y, de entre todos, sólo 5 o 6 dibujamos de vez en cuando en cuadernos de apuntes. Los traslados de unos lugares a otros, las paradas ocasionales y las visitas, son orgías fotográficas indiscriminadas.
Se fotografía todo, pero con singular dedicación se fotografía a las personas pobres y a toda la miseria que las rodea. Muchos de los del grupo están encantados porque los pobres se dejan fotografiar. Francisco el dueño de la Agencia que nos acompaña en el periplo, forma parte en una asociación que lucha por un turismo responsable y no deja de señalar que habría de respetar la intimidad de las gentes. Pero los alegres viajeros del grupo no entienden que su invasión a la intimidad de los miserables sea censurable.

*

La sede de la Asociación de Hilanderos es un excelente y brillante edificio, a partir de un programa ficticio inventado para la ocasión, que merece ser interpretado minuciosamente. Mientras llega ese proceder receptor constato con asombro que por las paredes y techos del inmueble han aparecido luminarias fluorescentes que arrastran tras de sí el cableado que garantiza su alimento eléctrico sin ningún respeto a la construcción original realizada en hormigón visto.
Las líneas blancas de los tubos, aleatoriamente distribuidas, indican que la iluminación artificial original no fue del agrado de los usuarios, que optaron por una nueva disposición de focos luminosos con algún criterio opaco a la razón arquitectónica que sostiene nuestras expectativas. La iluminación fluorescente instalada contraviene la limpieza de todos los encuentros en el interior del edificio.

*

Asaltamos por sorpresa la casa Shodhan, en un patio ajardinado de frondosos árboles. Algunos nos acercamos al interior sigilosamente sin hacernos notar. La aparición del grueso del grupo originó que nos impidieran contemplar con tranquilidad el edificio.
El Sr. Shodhan debe de estar muy mayor y bastante harto de ser invadido por los peregrinos del brutalismo.

*

Para acceder a la casa Sarabhai tuvimos que reunir entre todos una considerable cantidad de dinero. La dueña de la casa es hermana del Sr. Kasturbhai Lalbhai patriarca de los hilanderos, que fue el promotor de la sede de la Asociación, de la Casa Shodhan (casa Hutheesing) y de la casa Chimanbhai, residencia que fue rechazada por el destinatario de la misma y no se llegó a construir. Al parecer la dueña de esta casa (Manorama Sarabhai) sabia lo que quería y negoció el programa de la villa con el arquitecto. La casa Sarabhai, invisible desde el exterior, es un poema de envolvencia sombreada, un recital de sombras sobre un calido y pulido suelo.

*

No pudimos ver el museo, pero completamos nuestra estancia en Ahmedabad visitando el complejo de Kahn para el Instituto Indio de Administración.
Llegamos a medio día con nuestros paquetes de comida y bebida. Nos instalamos en un jardín entre muros de ladrillo con huecos circulares donde consumimos aquellos alimentos en medio de un calor asfixiante. Luego recorrimos los edificios sin poder acceder al interior de la biblioteca. No había sorpresas. Todas las edificaciones coincidían con las imágenes producidas por la contemplación de las fotografías publicadas del Instituto. Algunos encuentros diagonales de figuras constructivas incluidas en otras se antojaban un tanto artificiosos.

*

La llegada a Chandigarh fue un esperado encuentro. Llegamos en autobús, sorteando obstáculos (alambradas y barreras), a la explanada que se extiende entre la Asamblea y el Palacio de Justicia. Nos apeamos frente al monumento de la mano abierta que destacaba contra la silueta de la lejana cordillera donde está Nepal y el Tibet. Paseamos hasta el memorial de esa nueva religión laica (gnóstica) y abstracta a la que Le Corbu quiso dedicar la ciudad, mientras hacíamos tiempo para poder visitar el Palacio de Justicia. Edificio impresionante de funcionamiento delirante al que se accede desde la trasera para alcanzar

la información general, encontrar a los procuradores, y ascender penosamente a la planta noble, en cuyo exterior se encuentran los accesos a las distintas salas de audiencia, bajo la protección de la gran marquesina de hormigón que ensombrece esa parte, siempre en la sombra, la más noble del edifico.
Tuve la impresión de recorrer un monumento que humillaba a las gentes que necesitaban la intervención de la Justicia, como si la Justicia se entendiera al modo de una donación generosa por parte de un poder ensimismado en su espacio ceremonial y no como un derecho genérico universal y prioritario por encima de cualquier capricho representativo y formal.
Hice este comentario a media voz entre algunos de los compañeros de viaje, pero me pusieron mala cara. Ellos no miraban a la gente, sólo veían el edificio.

*

Después de una gran caminata al sol, llegamos al Secretariado. A los Ministerios del nuevo estado para el que se construía la ciudad. El edificio impresiona. Es como una estantería para diversas secciones de almacenes, como un enorme archivador de papeles disimulado detrás de una fachada modulada para orientar la búsqueda del lugar adecuado al que acudir sin esperanzas. La fachada es eso, pura apariencia, que deja de ser brise soleil en algunas partes para funcionar como un transmisor implacable de calor al interior sombreado. Subimos por las rampas hasta la cubierta, atravesando núcleos de varias alturas de oficinas que parecían apartamentos donde hacer reclamaciones más que lugares donde gestionar asuntos vivos. El edifico evoca uno de esos laberintos administrativos donde se alojan algunas de las obras de Kafka, una especie de sin-lugar donde es mejor no tener que ir para no tener que sufrir la arbitrariedad de lo burocrático.
En el Secretariado no comenté nada a nadie.

*

Por fin, ya atardeciendo, pudimos acceder al edifico de la Asamblea, trasladándonos directamente desde la base del Secretariado. Entramos por un lateral (S-O) bajo un brise-soleil que parecía autentico, es decir, separado totalmente de la fachada acristalada del edificio interior que el brise-soleil protege. Desde este emplazamiento, a través de una rampa, accedimos a la gran sala hipóstila central, atravesada por el paraboloide de revolución que configura y protege la cámara de los diputados.
La sala hipóstila era todo penumbra, sombra entrecortada perimetralmente por figuras de luz y reflejos que procedían de los efectos del sol y de la luz artificial en el espesor del perímetro envolvente, relleno de locales para estancias y despachos. Las columnas-lámpara de luz indirecta diseñadas por Le Corbu estaban apagadas y, otra vez, el misterioso espacio resultaba profanado por fluorescentes colocados cerca del suelo, iluminando horribles retratos y áreas de descanso delimitadas por mamparas de aluminio descomponiendo la unidad ambiental de la sala hipóstila. Nuestra entrada en la cámara de la Asamblea nos enfrentó a un espacio circular rodeado de paredes recubiertas por cuadrados negros que dejaban aparecer unas entrecalles coloradas iluminadas indirectamente de más luz fluorescente. Cuando, a requerimiento del colectivo, apagaron esas luces, la cámara se presentó imponente, iluminada desde el cenit con la luz del atardecer. Ahora fué fácil imaginar esa sala inundada de luz desde lo alto, en contraste con la penumbra de la sala hipóstila antecedente.
La evocación de este estado ambiental elevó la emoción arquitectónica de todos los presentes a un máximo nivel. El instante justificaba todo el viaje.
Luego, rodeamos el edificio y nos reunimos bajo el parasol de la entrada a la Asamblea al pie de la puerta donde se concentra un mensaje críptico de Le Corbu, frente al monumento a las sombras, situado en el centro de la explanada en dirección al Palacio de Justicia.

*

Ante el rabioso amarillo de la iconostasis (puerta) de acceso a la Asamblea nos agrupamos para fotografiarnos todos. A la altura de nuestros ojos la firma de Le Corbu, encima de la imagen de un cuervo con la cabeza color celeste, remataba nuestra visita.

*

Chandigarh es contemporánea de Brasilia. Como ella, es una ciudad inversa, desleída, sin cuajar, nacida de razones políticas y no por necesidad civil. Probablemente la única ciudad

India totalmente urbanizada y sin presión demográfica. Visitamos barrios y edificios construidos por el primo de Le Corbu y otros colaboradores en un alarde optimista de modernidad "a la page", al margen de una autentica demanda arquitectónica. Cerca del Museo de Arte, un pequeño museo de la ciudad, replica en hormigón del edificio suizo Dominó (la Casa del Hombre), nos recuerda que Le Corbu a estas alturas desvariaba, inmerso en un proceso continuado de conversión a ideogramas de todos los dibujos y obras que llevaba realizados. Le Corbu, el cuervo, espíritu alquímico que resuena obsesivamente como su homólogo en el poema de Poe.

*

Chandigard es el lugar donde algunos de nosotros tuvimos que sufrir el acomodo biológico a esta tierra, en forma de afección intestinal más o menos aguda. La noche de mi crisis soñé con A. F. Alba que se me aproximaba para paliar mi dolor. También uno de estos días asistimos a una pantagruélica cena "china" organizada por alguien del grupo que quería resarcirse de la comida india.

*

Viajar en grupo es como viajar dentro de una cápsula que genera un microentorno protector que aísla a los viajeros del medio por donde se transita. Los agrupados son como exploradores que se acercan con prevención a todo lo que se cruza en su camino que, sin más, se trasfigura en imagen pintoresca de un universo, en este caso, miserables, repugnante, pero enternecedor.

*

Viajamos a Agra y en esta ciudad visitamos el Taj, el Fuerte Rojo y el Fatehpur Sikri una fortaleza fascinante de patios cuadrados encadenados con edificaciones adinteladas de piedra roja, exquisita y simplemente trabajada.
Aquí tuve una importante intuición. Sentí que los espacios bien ordenados suenan a música y conforman una paz donde el psiquismo se acomoda. Marcan la interioridad. Luego, cuando uno vuelve a estos lugares uno se puede reconocer en ellos. El Taj no me impresionó pero me afectó mucho el espacio rectangular por el que se llega al monumento.

*

Viajamos en tren a Bangladesh. Lo tomamos de noche en una estación a las afueras de Agra llena de pájaros amenazantes, gentes dormitantes por los suelos y cucarachas y ratas de todos los tamaños y colores, en un recinto lleno de basuras difuminadas por la pobre iluminación.
Dormimos lo que pudimos en los recintos de 8 personas en que se descomponían los vagones-camas.

*

Benarés es una ciudad imposible con una cara al río, que recuerda la Riviera, por donde se asoman los peregrinos de la miseria que llegan a las orillas a esperar y celebrar la muerte. Orgía de la morbosidad en un olor nauseabundo. Las ermitas y templetes son los testigos de un sistema religioso sin creación ni redención pero con "santones" que hay que alimentar, altamente sospechoso de manipulación.

*

Escrito el día 10-04-06 en Benarés.
No puedo seguir mirando sin más el espectáculo único de este país palpitando. Necesito alejarme.
Pensar. Dudar. Visualmente no puedo más. Ya no sé lo que veo. Veo sin palabras y las escenas que contemplo se vacían, se vuelven estampas, pura representación (simulacro). Los que me acompañan si parecen aguantar más observaciones. Y más consumo. Y más tomas fotográficas. Ante nosotros se desenvuelve la miseria sin paliativos. Y el comercio de todo. La miseria apunta a la injusticia y la injusticia a la necesaria igualación de las rentas de todos los países a costa de rebajar las más altas.
La India exige que el primer mundo sea menos rico, menos derrochador, mientras parece saber que no es posible redimir a todos. Aunque sólo los hindúes gozan de la promesa de una ininterrumpida reencarnación (resurrección) que acabara depurando espiritualmente a cada uno.

*

Delhi fue el último lugar que visitamos. Rápidamente, sin pausas. Una enorme mezquita, la ciudadela Roja (otra ciudadela roja), la tumba de Humayun (donde copularon dos águilas) y el Observatorio Jantar Mantar. Este último conjunto, técnico y especializado, no artístico (según el guía), resultó una excitante sorpresa de edificaciones transparentes a la luz incrustadas en construcciones soportantes que producían el efecto de calados e inclusiones con gran poder de seducción.

24. Lectura (17-04-06)
(El País, 6-04-06)

Los escritores reunidos en Cáceres rechazan la lectura como entretenimiento. Reivindican la figura del lector como creador. La lectura permite la locura del mundo. No se puede escribir sin leer.
La lectura es una herramienta indispensable de conocimiento. Ayuda a escapar de la rutina mental. Estimula la imaginación.
Leer es escribir (L. Mateo Díaz) como lector creador (lector que trata de entender la obra como escrita). Yo soy Dostoievski. El Quijote no es ya de Cervantes, es de los millones de lectores que lo han enriquecido.
Leer sin entregarse a las peripecias de los personajes de la obra. Leer sintiendo la arbitrariedad del decir escrito, escribiendo. Leer como se lee lo que se acaba de escribir. Leer escudriñando lo que las palabras arrastran sin ninguna intención.

25. E. Vila Matas "Un héroe de nuestro tiempo" (18-04-06)
(E.P. 17-04-06)

Syllabus de Benet tiene conexiones con el Bartleby de H. Melville.
En Syllabus nos encontramos con el profesor Canals, catedrático jubilado, que da un ciclo de conferencias. En el público, un joven calvo que se sienta separado sigue las conferencias con ademán indolente e insolente desdén. El profesor lo nota y fuerza su discurso para captar la admiración del joven (seducirlo). En la última sesión el profesor solo habla para el joven pero este, con menosprecio, se levanta y se va.
Este joven tiene un aire de familia con el Bartleby de "Preferiría no hacerlo".
El joven y el escribiente son "figuras extremas de la nada" de las que procede toda creación. Una nada que algunos imaginan de excepcional blancura y otros como una potencia autónoma, pura y absoluta.
Kafka decía: "hacer lo negativo es una tarea que tenemos impuesta, lo positivo nos está dado".

Aquí aparece lo negativo como potencia desencadenante y lo positivo como el resultado del hacer.
La blancura es Moby Dick o la luna.
Bartleby es una objeción contra la novela.
Melville prefiere no escribir una novela cuyo narrador prefiere no hacer literatura acerca de

un escribiente que prefiere no escribir.
Para Melville el género novela no es un espejo, sino un instrumento de indagación moral y filosófica.
Moby Dick es una novela híbrida.
Melville es un lunático del no. "Todos los hombres que dicen que sí, mienten."
Kafka: "El celibato y el suicidio se encuentran en un nivel similar de conocimiento... como el matrimonio y la muerte por martirio".
Melville también fue un padre pasivo, silencioso, huidizo.

Sólo contra la tendencia natural aparece la potencia creativa que, luego, no merece la pena.

26. Oscuridad (1) (A partir de leer "Compañía" de S. Beckett) (18-04-06)

Vas por la oscuridad, instalado en su candor. Porque la oscuridad es lo común del estar albergado y en paz entre entes y fantasías familiares.
Y en la oscuridad brillante, esa en donde todo tiene presencia afable y luz apagada que se proyecta, el olfato avisa de la normalidad para que el sonido rellene los intersticios imprecisos que el ojo no puede alcanzar.
Y en ese crisol de sombras donde el cuerpo se disuelve perdiendo su densidad y sus perfiles, las voces dicen sin saber a quien ni por qué. Dicen frases obvias. Ordenan imposibles. Y repiten salmodias que parecen historias, lejanamente vinculadas con recuerdos de no se sabe qué sujetos, disimulados en esa prenumba prolífica colmada de múltiples expectantes otros.
Boca arriba, era la oscuridad con la luz que había entonces. Claridad sin nubes ni sol. Así aparece, arrastrado por las palabras que las voces de la oscuridad no llegan a articular, el paisaje inalcanzable de una infancia genérica, parecido a todos los paisajes donde las historias son posibles. Detrás de las barreras que la propia conciencia de soledad, a oscuras, forja un espacio en torno a una mismidad vacilante que se hace sombra y se deshace en terror. Vacío.

27. Del todo a la parte (29-04-06)

Hace tiempo que observamos cómo parece haber dos modos de entender el trabajo "conceptivo arquitectónico" que se corresponden con dos modos de producir y, claro, con dos modos de plantear el aprendizaje (la pedagogía) del dibujar y el proyectar arquitectura.

El modo corriente, fácil, el que parece natural, va de las partes al todo. Se proponen unidades que luego se agrupan y se acomodan hasta colmar un conjunto, tenga o no tenga unidad. Yuxtaposición y com-posición desde las componentes, renunciando a la previsión (anticipación) de un sentido global que sancione la agrupación. Trabajo que no busca una historia, ni siquiera una conciliación con lo orgánico autoreferente. Pura accidentalidad tecnocrática, acrítica. Dominio del proceder desde fuera.

El modo raro, difícil e inconveniente, es el que va del todo a las partes, en el que las componentes pierden su consistencia de partes cuando la totalidad no puede anticiparse. Modo de la descomposición, del vaciado, de la espaciación, del borrado, del desde dentro (con un exterior prefigurado).

En el primer modo, los elementos a combinar son meras exterioridades que se manejan como piezas de una construcción infantil. Como el proceder no busca la narración, ni siquiera la franqueza de la aleatoriedad de los tanteos, todo se va orientando hacia la apariencia de lo que se consigue al agrupar. En ocasiones, cuando se infiere el conjunto, sólo se puede concebir como una pieza mayor totalmente homeomorfa con las piezas componentes.

En el segundo modo, la ubicación del autor-actor y su proceder dependerán de la capacidad de cada autor-actor para fabricar, ante cualquier circunstancia, la sustancia de una totalidad material indefinida pero llena de significación, que luego se pueda descomponer según diferentes conjeturas operativo-significativas. En esta modalidad lo difícil es fabricar un medio totalizado lleno de significado en ciernes (pura mediación), un ámbito de sentido común extremado, sin límites externos, entendido desde sus radicales adentros estructurales y organizativos.

*

Nosotros llevamos años ensayando este enfoque en el inicio del aprendizaje en el dibujar y el proyectar arquitectura con distinta fortuna. Hemos empezado bien muchas veces pero no hemos rematado nunca una experiencia que parece necesitar años de maduración.

En este curso (05/06) hemos intentado el siguiente camino en la introducción al proyectar (DAI2):

1º Familiarización con el llenado de un contenedor de vida.

Esta parte ha consistido en buscar narraciones para caracterizar distinta formas de vida, para, después, acomodarlas en el interior de contenedores standard de 12 x 2,4 x 2,4.
El ejercicio consiste en proponer un contenedor (o varios adosados) como escenario donde pueden desarrollarse historias tentativas previamente esbozadas.

La elaboración de narraciones suele resultar muy dificultosa porque no es fácil des-ubicarse de la cotidianidad rutinaria. Además, empezamos a sospechar que no puede haber narraciones que no tengan lugar, como si la escenificación fuera la condición narrativa en la que son posibles los relatos.

Este año hemos optado por evitar al búsqueda de narraciones complejas ("estiradas" en el tiempo vital) ensayando la reflexión verbal de ciertas "condiciones organizativas" (encuadres narrativos) vinculadas a situaciones vitales corrientes que, aunque desconectadas de argumentos historiables, proponen características arquitectónicas especificas donde vincular historias.
Hemos propuesto las siguientes situaciones:

a) La moral sexual en las burguesías europeas. Reflexión acerca de la compartimentación que se plantea en consecuencia a proteger a los hijos de la percepción de las relaciones sexuales de los padres y de cualquier veleidad incestuosa entre humanos. Estos tabúes fuerzan una normatividad que es origen de una extensa clase de leyendas y de la aparición de muros separadores entre locales.

b) La evitación de molestias derivadas de ciertos actos realizados por distintos componentes de los grupos. En particular la molestia del olor de la exoneración y el cocinado de algunos alimentos y de la invasión de humedad en consecuencia al uso de agua caliente (duchas, lavado, secado). Estas molestias determinan el enclaustrado en habitaciones ventiladas especialmente de los aparatos destinados a estas actividades. Se hizo hincapié en el invento de desarticular el cuarto de baño en unidades separadas para evitar la jerarquización en el uso de esos servicios.

c) El almacenamiento y el mantenimiento del decoro, del menaje, las ropas y demás

componentes materiales de la casa y la vida cotidiana.
La reflexión se hace acerca de la ropa de vestir y su estacionalidad, que obliga a guardar lo que no es posible usar en cada temporada. El componente almacén no suele ser un objeto de atención narrativo. También se pensó en la ropa de casa (de cama y de aseo) que ha de ser reciclada periódicamente con exigencias de procesado (lavado, planchado) y almacenamiento muy parecidas.
Se trató del menaje, de los muebles y del propio espacio, para considerar que los electrodomésticos han facilitado la vida en una medida incomparablemente mayor que la distribución ambiental. Esta consideración global lleva a una exigencia de toma de decisiones respecto a la forma de organizar las labores que condicionará todos los relatos ubicados en los habitáculos. Evitar limpiar la casa supondrá diseñar sistemas incompatibles con el uso de cierto mobiliario y de accesorios inconvenientes.

d) El tedio. La vivienda es un lugar para aburrirse, para esconderse, para avergonzarse, para convalecer, para morir. Esta dimensión hace entender la casa como ámbito de la abulia (el televisor, internet, etc.) y la melancolía, de la perversión. Quizás esta angulación resulta impertinente para una sociedad burguesa complaciente, pero tiene alto interés narrativo y escenografito.

e) La casa como referente histórico, como fuente del habla, como pretexto que da que hablar. Esta dimensión del vivir en una vivienda está cargada de potencialidad configurativa porque hace aparecer la disposición y disponibilidad de los elementos constructivos como subterfugios argumentales y lúdicos de la casa, como expositores de objetos y obras de arte que se abren a los otros.

*

Se ha hecho gran hincapié en que el llenado del contenedor se efectuara dibujando en planta y sección a los personajes moviéndose en el interior de las cápsulas disponibles en cada propuesta.

*

2º Tanteos de ubicación de los contenidos (llenos ya de funcionalidad)
Esta fase del trabajo consiste en el juego de colocar el contenedor en distintos lugares geográficos, de forma que se ensayen, en cada caso, los revestimientos y protecciones necesarios para aislar la caja del clima circundante y la disposición de acabado exterior para significar la presencia del objeto en el ambiente.
Esta parte del curso se ha desarrollado muy apresuradamente y ha supuesto un primer acercamiento a la significatividad de los edificios, a la adaptación acondicionada bioclimaticamente y a la sostenibilidad. En cursos próximos habrá que hacer mejor hincapié en esta ejercitación.

*

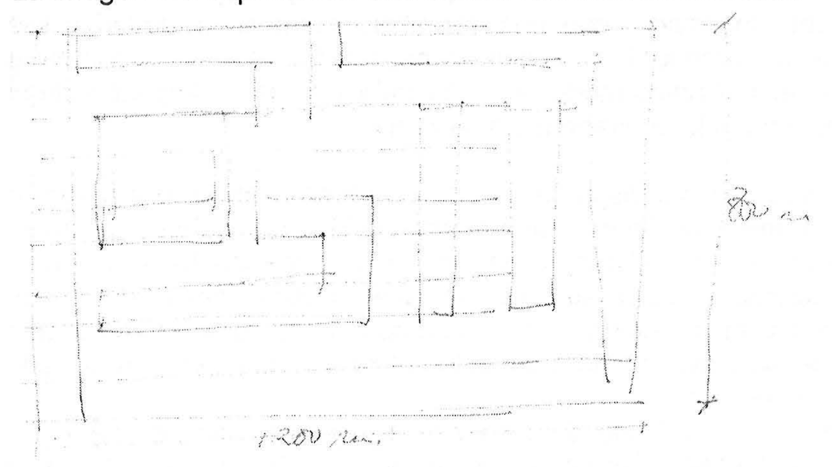
3º La masa de vivir. Generalización del vivir.
Esta parte del curso deriva de la experiencia pedagógica habida en los años 90 con la aparición de "La ciudad radicalizada". La hemos revivido porque nos parecía el único modo de alcanzar un posicionamiento totalizador que nos permitiera plantear la ciudad y sus edificios como desocupaciones o vaciamientos con sentido espaciador de una masa informe genérica e ineludible. Nos parecía el único modo de ir del todo a la parte, impugnando el camino que lleva de las partes a un todo arbitrario e inanalizable.

Pensar en una masa de viviendas autónomas capaces de cubrir toda la tierra de edificación parece una monstruosidad inconfesable. Pero es una monstruosidad razonable y, además, imaginable. Terroríficamente imaginable. Como un infierno. La ocupación total la hemos basado en los sistemas disponibles para agrupar unidades habitaculares en planos superponibles con o sin las limitaciones debidas al contacto con el exterior y a la recepción de luz solar (los esquemas de agrupación han sido sistematizados en un escrito del año 2003 que se repartió a todos los alumnos).
El ejercicio de imaginar una masa indefinida de unidades agrupadas pone los pelos de punta, asusta, y parece absurda. Extraña. Pero impide entender el edificio y la ciudad como

un objeto visto desde fuera.
Enseguida se notifica la falta de ámbitos de autogobierno, de abastecimiento, de relación, de Justicia, de atención a la salud, etc., que reclaman vaciados de la masa original para acomodar los espacios apropiados.
La tensión de la complementariedad se distiende cuando, además, la masa genérica se recorta en tamaño y se ajusta a un lugar geográfico bajo el sol.
La delimitación ya es un perfilamento, una configuración liminar sobre una topografía y en el interior de un clima que sensibiliza los bordes orientados, los niveles limítrofes (el más alto y el más bajo) el respeto a los accidentes geográficos y la preservación de áreas simbólicas cargadas de historias. Cuando la masa se va acomodando a su ubicación geográfica y a diversas modalidades de vaciado, la presencia del conjunto resulta inesperada, sorprendente y abierta a la conjetura, que es lo contrario a lo que se hace cuando se proyecta partiendo de una figuración exterior.
Con el tiempo de que hemos dispuesto no ha habido ocasión de llegar muy lejos con las propuestas pero, como en otras ocasiones, los alumnos que han soportado estos ejercicios han logrado una comprensión intensa y excitante de lo que supone la vivienda, la ciudad y el proyectar de cara a ambos requerimientos.

28. José Manuel Costa (25-04-06)

Manuel Costa es redactor del ABC Cultural, critico de arte y experto en música contemporánea. Nos quiere hablar de Berlín ahora, a partir de la visita que hizo a la ciudad con ocasión de la última Bienal de Arte.
Al parecer en la actualidad hay cientos de bienales anuales que actúan como reclamos turísticos, repitiendo artistas y eventos hasta la saciedad.
Antes de describir la bienal nos presenta la ciudad como lugar urbano depreciado, abandonado, sin valor comercial, que ofrece al ciudadano toda clase de locales a bajo costo (en alquiler o venta) en una infraestructura profusa desocupada. Berlín es un lugar desurbanizado con el morboso encanto de lo sobrante inútil.
Para reforzar esta imagen recuerda la reciente historia de Berlín (XVIII y XIX) y su peculiar sistema de calles que delimitan enormes manzanas que se desarrollan como sucesiones de espesores edificados que enmarcan cadenas de patios cada vez mas internos.
La imagen era impactante. Una ciudad radicalizada casi total.



Una urdidumbre de edificios alrededor de patios interiores en barriadas inmensas (de 100 hectáreas) donde se distribuían las viviendas, los talleres y los negocios en profundidad, según la capacidad económica de los habitantes del barrio. Cada barriada-manzana era un gheto, un burgo, una especie de falansterio casi autónomo entre otros semejantes que, agrupados, configuraban la ciudad. Los bloques podían tener entre 5 y 7 plantas y en los cruces podía haber edificios singulares. Tengo que interesarme en Berlín como ciudad radicalizable.

*

Después nos enseñó fotos de las instalaciones de la Bienal, montada a lo largo de una calle, ocupando los frentes de dos o tres manzanas, en el interior de edificios des-ocupados previamente vaciados que todavía exhibían las huellas de sus anteriores usos. El efecto de estos montajes era sobrecogedor por la evidencia de las ausencias que cada local remarcaba. Arte en el interior de los ambientes donde se produjo una tragedia histórica todavía caliente y susurrante.
Manuel Costa comparó este marco con los locales de consumo universalmente normalizados-neutralizados en sin-lugares anodinos donde se exhiben productos aburridos repetidos hasta la nausea.

*

Costa entiende que el arte busca el desplazamiento del sentido en el ámbito de su exhibición.

29. Le Corbu (03-05-06)

En la Alquimia, el cuervo representa el residuo volátil que aparece en la putrefacción del "solve" (fusión). Es el anuncio de un renacimiento. Espíritu que flota, se traslada y vuela. Y en su vuelo se transforma cambiando el color de su cabeza y su naturaleza animal.

*

El "Poema del ángulo recto" es un compendio cifrado en símbolos de la visión gnóstica que Le Corbu ha ido construyendo sobre la naturaleza, la especie humana y la creación técnica y artística. Un testamento (otro testamento) con la convicción religiosa laica y panteísta de un Mesías impreciso e inseguro aunque convencido de su perspicacia teosófica.
Parece que en "L´espace indicible" Le Corbu sospecha que la espacialidad no es tanto visual como auditiva, una especie de resonancia producida por la disposición de las cosas que da lugar a una autentica plástica musical.
En el Modulor (2ª parte) dice que es el oído el que puede "ver" las proporciones porque se puede oír la música de la armonía visual.
Esta postura es la defendida por Valery en su Eupalinos.

*

El milagro del espacio inefable. Porque lo que intuimos como espacio arquitectónico es el efecto que causa en la mismidad la experiencia de la amplitud ordenada geométricamente (artificial o humanamente). Cada disposición artificializada organiza un ámbito de estancia (envolvencia) que conforma la psique del hombre como un receptáculo de la experiencia de uno mismo, como un protocolo de reconocimiento en paz de la extrañeza (de la otredad). Cuando volvemos a lugares que nos han conformado, vivimos el reencuentro como una permanencia, como un despertar en un instante pretérito (anamnesis) sin tiempo.
Quizás la horizontalidad sea la cualidad que contiene la referencialidad envolvente de los espacios inefables (bases de la memorabilidad y la narratividad).

*

Le Corbu pensaba que toda las artes convergen en la arquitectura. Yo pienso lo mismo con la salvedad de matizar que el punto de convergencia es la arquitectura en su grado cero, la arquitectura en cuanto que arquitectonicidad que se despliega en organización que nos envuelve.

*

El Angulo Recto es visto como la herramienta humana por antonomasia. Pero cuidado,

habría que matizar lo siguiente:
1. La verticalidad es una sensación constitutiva de la mismidad del hombre. Sensación de un fenómeno físico que es soportado por el cuerpo del hombre. Cenestesia invariante en el movimiento. El gnomon o la plomada son correlatos que hacen presente la fuerza que obra en el equilibrio y que se gestiona en todo movimiento.
2. La horizontalidad no es una sensación constitutiva. Es una conceptualización de un fenómeno visual intangible, alrededor de la sedencia. La horizontalidad es pura exterioridad, no se siente dentro, es lo puramente exterior donde reposar o por donde trasladarse con el menor esfuerzo. La horizontalidad se ve en el horizonte y se siente frente a la superficie de las aguas.
La horizontalidad es el espíritu, el invento tentativo de la planicie.

*

Vertical es frontal, confrontado, vis a vis desde la erección.
Horizontal es sedente, envolvente, impreciso. Equilibrio de la verticalidad.

*

Los dibujos de Le Corbu son insistentes, repetidos hasta la saciedad. En los esbozos de la iconostasis aparecen memorizados, esquematizados, aprendidos "par coeur". Le Corbu no hace dibujos sino epigramas, emblemas, símbolos normalizados de un idioma configurativo (icnográfico) que sabe lo que quiere contar (hacer ver).
Iconostasis es mampara con imágenes dispuestas. Puerta pintada con símbolos que aísla el presbiterio y el altar del resto de la iglesia. Umbral del lugar del sacrificio. Umbral y anuncio.
El "Poema del ángulo recto" es una iconostasia (icono-stasis) con 19 símbolos dispuestos en un esquema arbóreo, en un esquema casi sefirótico, donde se pretende relatar una cosmogenesis.

*

En el catalogo de la exposición, J. Calatrava y Eric Mouchet tratan de dilucidar los símbolos y sus revestimientos literarios: Sol, lo cíclico. Piedras, autorretrato, imago lápis. Moore. Canto rodado, ready made, microcosmos. Sol, fuego, luz, seco, masculino, Apolo. Luna, agua, noche, húmedo, femenino, Medusa. Agua, lugar de metamorfosis. Ley del meandro. Trabajo del agua como trabajo del artista. Tierra, "La maison des hombres", etc.
Medio, Espíritu, Carne, Fusión, Carácter, Ofrenda, Instrumento.

30. Sueño (03-05-06)

Estamos Ana y yo en una ciudad conocida de otros sueños. Un lugar familiar, alargado, entre montes, con un flanco que limita con un vacío desértico al poniente. Paseamos entre las gentes que no dejan de transladarse de un lado para otro con determinación. Ella se sube a un caballo. Yo voy a pie con Mario Barberá. Al rato nos despistamos y, aunque perdidos, seguimos recorriendo un abigarrado barrio. Llegamos a un bar y allí me doy cuenta de que he olvidado a Ana. Le pido el celular a Mario para llamarla, aunque constato que no podré quedar con ella porque no sé donde estoy. Entretanto Mario ha desaparecido...

31. Pequeñas cosas (25-05-05)

Tomar un café antes de empezar a trabajar, fumar un cigarrillo en un descanso, rociarse de colonia después del aseo,... etc. Son actos que intensifican la conciencia de la mismidad.
Al tomar el café, como siempre, se concita un olor y un sabor que maximiza la autoreferencialidad en medio de un agrupamiento indefinido de recuerdos vinculados. El cigarrillo en un vacío de actividad es también una fuente de sensaciones autoreferenciadas... Es como si se necesitara, de vez en cuando, reajustar la certeza de que uno mismo sigue siendo lo que siempre ha sido y, además, lo recuerda con el placer del reconocimiento de la repetición de un acto constituyente.

32. Hablando en planta (07-06-06)

Roberto G. presenta en Sanlucar un estudio en el que se constata que las revistas de arquitectura cada vez presentan menos plantas y todavía menos secciones para ilustrar los edificios que divulgan, sustituyendo estas proyecciones comprehensivas por fotografías de los edificios y por montajes virtuales tridimensionales. Las revistas de decoración, las publicaciones divulgativas de interiorismo (por ejemplo, las colecciones de Taschen, etc.), las guías turísticas y los libros de historia de la arquitectura hace tiempo que no contienen una sola planta o sección de lo que muestran fotografiado sin personajes habitantes (como las ciudades que salen en las malas teleseries).

*

Ynzenga, que exige a veces a sus alumnos la franqueza de "hablar en planta", dice que está preparando un articulo para señalar que el dibujo en planta y sección para concebir y presentar la arquitectura es un invento moderno (a partir de la Carta de Raphael Sanzio y Baltazar de Castiglione al Papa León X, en 1515), que se reforzó con la sistematización descriptiva de Gaspar Monge y concitó el entusiasmo de los arquitectos contemporáneos (en especial Le Corbu y otros), pero que está a punto de desaparecer gracias a los programas tridimensionales de ordenador que convierten en una perdida de tiempo el dibujo de plantas y secciones.
Yo le repliqué, con Boudon y Leonardo, que una cosa es presentar objetos arquitectónicos y otra cosa es concebirlos, fabricarlos, confórmalos. Y le recordé que Leonardo indica que los dibujos en planta y en sección son modalidades idóneas para "pensar" (comprender y tantear) el movimiento y el estatismo respectivamente del objeto arquitectónico en vías de ser conformado en el proyectar. Y también que subraya que la vista de pájaro (dibujo volumétrico desde fuera y desde arriba) es idóneo para mostrar la exterioridad del objeto, al tiempo que especifica que el dibujo en perspectiva es solo útil a los pintores (que representan situaciones humanas en ambientes con aristas).
Ynzenga no me contestó. Si tuviera razón cabe pensar que el proyectar arquitectura puede dejar de ser una actividad reflexivo-tentativa (de pensamiento arquitectónico) para pasar a ser algo así como la determinación de objetos contenedores sin ninguna implicación cognitiva ni conceptual. Proyectar arquitectura empezará a ser un determinar tridimensional de objetos contenedores indiferentes a cualquier contenido comportamental. En este modo de hacer, la vida siempre se podrá incorporar, como vacío escénico, en un interior amorfo dispuesto a recibir cualquier conjunto diseñado (y disponible en un almacén) y especifico para las distintas funciones que se quieran incorporar y quepan en el envoltorio.

Este sistema productivo es el generalizado en toda la industria de consumo, que implica

entender todos los objetos vendibles como "cadáveres exquisitos" de parcialidades especificas adquiribles en supermercados que se juntan en un marco común.
Hoy se venden en los Vip's libros baratos de habitaciones o ambientes para viviendas (aseos, estares, etc.) que se suponen indicaciones para un consumo de ambientes agregables en el interior de contenedores dispuestos para vivir (viviendas de planta libre, lofts, etc.). Mientras el envoltorio-contenedor sea relativamente amplio, no parece tener sentido que el proyectar arquitectural se ocupe de pensar alternativas de acción. Sólo si nos colocamos en situaciones limites (viviendas de 30 m2 para parejas o viviendas fabricadas por componentes o unidades terminadas) parece tener sentido proyectar tanteando (pensando), que es tanto como decir: elaborando plantas y secciones.
Habrá que seguir hablando de esta mutación del posicionamiento proyectivo en la arquitectura.

33. Sofia Letelier (07-06-06)

Todo lo que puede llegar a argumentar es consecuencia de la persecución de un objetivo comunicativo (o autoafirmativo-narcisista). ¿Qué añade la escala, vista como cualidad excelsa, anexa a la cualidad arquitectural (no arquitectónica), a la discusión acera del arte? ¿Qué aclara?

*

No alcanzo a entender a donde se dirige el trabajo y me parece complicado (ambicioso y elitista) el ejercicio retórico de su despliegue como hilo de lectura, convicciones y polémicas.
La formación del lenguaje, el comienzo de la significación... el conocimiento post perceptivo (?)... los imaginarios sociales...
¿Cómo se transforma en lenguaje la cualidad arquitectónica?
La escala es el lenguaje de la qualia arquitectónica y habla de un proceso que lleva desde "contenidos internos" a la acción, previa transformación de aquellos en ideas. Esta sola frase, confusa, imprecisa, impúdica hace ver la "idea" como consecuencia de los contenidos internos (¿deseos, o valores, o principios...?) que gobiernan al genio que puede hacer arquitectura (?).
Se me ocurren como respuestas:
1. Agamben: El hombre sin contenido.
2. Foucault: Lenguaje y literatura.
3. J. Seguí: El grado cero de la arquitectura.

34. M. Foucault. "Discurso y verdad en la antigua Grecia". (1) (27-05-05)
Paidós, Barcelona 2004

El grado cero de las figuras retóricas

Parresia
La parresia. Franqueza al hablar.

Hablar con libertad...
Parresiastés es el que utiliza la parresia... alguien que dice verdad (que dice la verdad), que fabrica la verdad al decir). Que hace del decir verdad.

*

"El grado cero de las figuras retóricas se produce cuando se habla sin planeamientos previos, cuando no se busca mas que el pleno decir que, diciendo, funda la verdad al margen de su articulación organizativa".
En esta indicación Foucault presenta este grado cero como la inmersión en la espontaneidad arriesgada que no calcula nada, a la búsqueda del ajuste entre lo dicho y lo que desencadena el decir como totalidad.

*

A Foucault le gustaba el trabajo en equipo, la investigación colectiva.
"Parto de un problema en los términos en que se plantea actualmente e intento hacer su genealogía; genealogía quiere decir que yo mismo lo analizo (buscando sus raíces) desde la cuestión presente."
La reflexión siempre es así, aunque a falta de una buena genealogía se haga una aceptable anatomía.
(M. Foucault, "El cuidado de la verdad", en Estética, ética y hermenéutica, Barcelona, Paidós,. 1999)
Experiencia es correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.
(M. Foucault, "El uso de los placeres". Historia de la sexualidad II, Siglo XXI Editores, 1986).
Formas y modalidades en que el individuo se constituye y se reconoce como sujeto (atado, implicado).
En el estudio de la sexualidad (los placeres sexuales), Foucault encontró las practicas de sí (estética de la existencia) como factores problematizadores de la acción sexual.
Las técnicas de sí suponen que la existencia del individuo debe de entenderse como una obra de arte que requiere un aprendizaje detallado.
El cuidado de sí es una tarea ardua, terapéutica que supone el cuidado del y con el lenguaje.
La parresia supone que el sujeto de la enunciación y el de la conducta se encuentren y coincidan. La tarea general tiene que ver sobre todo con la catarsis y con la lucha por la verdad: que implica a su vez un estilo de vida que acredita la libertad del decir, que es el valor de decir.
En esta búsqueda aparece la parresia como el decir verdadero, sincero y arriesgado que es central en el pensamiento moral y político grecorromano.
La parresia se enfrentó a la profecía, la sabiduría y la retórica. La retórica venció a la parresia pero esta se consagró como un modo de hacer filosofía (un modo de vida en pos de la filosofía).

35. Desde fuera y desde dentro. De la parte al todo y del todo a las partes (1) (07-06-06)

Hemos estado trabajando en el taller llenando contenedores con proyecciones de enseres y personas haciendo cosas diversas. Señalábamos curiosidades acerca de la génesis y el uso socializado de esos enseres y espacios y todos dibujábamos tanteos de organizaciones diversas.
Al contemplar los resultados notificamos que algunos alumnos se habían ubicado tan en el interior del contenedor que habían olvidado los exteriores. Habían estado dibujando como si

el contenedor hubiera estado en el interior de la tierra, en un lugar vacío, hueco, sin sustancia ambiental. La situación era la opuesta a la que exhibían los ejercicios que presentaban en proyectos en los que sólo había exterior, con interiores muy poco significados.
La polaridad era radical. Una forma de entender la arquitectura como pura cáscara con interiores circunstanciales y otra en la que no hay exterioridad (ni relación con el exterior) en pos de una especie de película de movimientos, en las tripas de una caja neutral.
Claro que, en todos los casos, los dibujos dejaban ver un posicionamiento de los alumnos como ángeles flotantes que "ven" todo desde la distancia, sin implicarse en la proximidad envolvente.
Si resumimos esta experiencia tenemos que señalar como situaciones previas para proyectar las que suponen: permanecer en la distancia, desde fuera, en la polaridad exterior-interior, y desde las partes a un todo indiferente que a veces es el límite de un contendedor definido a priori o, al menos, con independencia de las unidades a contener.
Esto significa un proyectar des-apasionado, circunstancial, de "fisión semántica", donde cualquier cosa se puede yuxtaponer a cualquier cosa en la elaboración de un permanente cadáver exquisito aleatorio cuya apariencia se concentra en el espectáculo de su presencia.
Quizás así, por este camino, las pautas convencionales del proyectar cambien a otro registro conceptual e imaginario que todavía no sabemos como manejar.

36. Sobre mi mesa (08-06-06)

Se acumulan fotocopias de artículos y comunicaciones que son auténticos encuentros con temática y opiniones que, por lo que sea, se reciben como cercanas.

*

Granero me envía un mail con un escrito de García Márquez que me resulta cursi y almibarado. "Si Dios... me regalara un trozo de vida... vestiría sencillo...
Una especie de lección moral del triunfador que por fin descubre que se va a morir. Acaba el poema-lección animando a todos a decir, porque "nadie te recordara por tus pensamientos secretos".

*

Leo un texto, bajado de Internet, de Mercedes Santos acerca de la "Obediencia a la autoridad" que es un estudio a partir del experimento de Stanley Milgran en Yale (1960) en el que trataba de profundizar en la dinámica de la obediencia a la autoridad entendida como mecanismo causado por el miedo a la libertad y a la soledad que protege de responsabilidades y disfraza de sentido del deber muchos impulsos sádicos.
Las conclusiones del estudio de Milgran son:
Cuando un individuo obedece, su conciencia deja de funcionar y se produce una abdicación de la responsabilidad. Facilita la obediencia la lejanía. Los sujetos autoritarios son los más obedientes. La formación dificulta la obediencia. (Buscar definiciones de personalidad).

*

Un recorte de El País (20/05/06) contiene un articulo de J.L. Pardo sobre el situacionismo titulado "Después de la Revolución". El situacionismo fue una vanguardia en un tiempo sin vanguardias. Un movimiento estético-político que pretendía superar la escisión entre poesía e historia, acabar con el divorcio entre sueño y acción por la vía de estetizar el mundo o por la de mundializar el arte (vía fascista, frente a vía comunista según Benjamín).
Raymond Williams ha llamado políticas de vanguardia a las practicadas por las organizaciones revolucionarias del XIX y principios del XX cuyo componente estético era

innegable (buscaban crear una nueva sensibilidad).
Las Guerras Mundiales aplastaran estos sueños. Hasta que los residuos fueron reciclados como estilos artísticos post vanguardistas (Land art, Body Art, etc.).
La Internacional Situacionista fue fundada por G. Debord en 1954. Era una caricatura de las "Internacionales" que predicaba un comunismo libertario, asambleario, que condenaba todas las instituciones y Estados y fomentaba una espontaneidad apocalíptica. Como no se podía tomar políticamente en serio se consideró un movimiento artístico. Fué una especie de droga de diseño para sazonar con emociones una existencia mortalmente aburrida.
Debord señaló el espectáculo para actualizar la idea marxista de mercancía y disfruto de mayo del 68. La consigna fue: el bienestar nunca estará lo bastante bien como para satisfacer a quienes buscan lo que no está en los mercados, lo que el mercado precisamente elimina.
(Debord – El planeta enfermo. Anagrama, 2006).
Debord diagnostica la gran fiesta de la destrucción del capitalismo o la destrucción del planeta (precisamente como efecto del capitalismo).

*

Una impresión bajada de un sitio de Internet, "Dazzle camouflage", presenta lo que parece una fantasía de diseño que consistió en la propuesta de pintar los cascos de los barcos de guerra (Word War I, 1914) con composiciones abstractas de diversos tipos (el casco del USS Leviathan fue diseñado por Frederic Waugh). Los cascos revestidos de pinturas con formas cubistas sorprenden hasta el punto del paroxismo. Si los barcos de guerra hubieran ido todos "camuflados de obras de arte" la guerra habrá sido otra cosa.

*

Antonio Verd dejó en mi mesa una crónica del Congreso de Sevilla-Sanlucar. En ella critica el formalismo jerárquico de las reuniones académicas, el oportunismo promocional por el que muchos van a estos eventos y la falta de interés en encontrar compromisos y conclusiones. Un Congreso sin expectativas, sin curiosidad. Sólo una ceremonia de la incomunicación. Sin historia, sin memoria de la trayectoria de los 10 congresos anteriores. Una reunión de mero tramite. Una ocasión para la venganza y el desprecio intelectuales... "una cortina de humo para aplazar sine die cualquier debate abierto y participativo en profundidad". Más que un congreso hemos asistido a un viaje turístico programado por una agencia especializada en viajes terapéuticos ocupacionales.

*

"Elogio de lo inacabado" es una crítica de Antonio Valdecantos a un libro de Estrella de Diego titulado "Travesías por la incertidumbre" (Seix Barral). Parece que de Diego ve en la cultura moderna la obsesión por clausurar y concluir lo inacabado (falsearlo para que parezca cosa terminada). La obra se agrupa en estos polos: "lo que no se acaba de ver", "lo que no se alcanza a poseer", "lo que no se llega a percibir", "lo que no se logra escribir", "lo que no se quiere nombrar" y "lo que no se sabe terminar".
En la reseña parece que el libro es una perífrasis pedante (cultista) de un principio esencial en todo el pensamiento cognitivo actual: nada se puede terminar nunca; los desencadenantes activos siempre son confusos, inefables, negativos, atropellados; primero hay que hacer para luego poder pensar. Se piensa, en pos de la acción, por aproximaciones sucesivas, en el interior de un dialogo indefinido y eterno; toda la actualidad reflexiva es digresiva; lo acabado es la apariencia convertida en mercancía.

*

Carlos Berzosa hace un "Elogio de la docencia universitaria" en El País. Lo esencial de un docente es ser brillante dando clases, dice. Comenta la lectura de un libro titulado "Lo que hacen los mejores profesores universitarios", de Ken Bain (Ed. U. de Valencia). Los buenos profesores: conocen bien su materia; son consumados eruditos o artistas...; están al día de los desarrollos intelectuales; razonan de forma original en sus asignaturas, leen publicaciones de otros campos; y les apasionan los asuntos generales de sus disciplinas.
Dice Berzosa que se publican cosas que no valen para nada, que "hay que publicar si hay algo que decir" (Steiner).
La enseñanza es algo más que la recepción pasiva de información. Es motivación a la reflexión, incitación a la crítica y a la libertad. Una manera de aprender (¿la única?) es

impugnar (cuestionar la pregunta).
El entendimiento es más que saber cosas; es imaginación colectivizada y extrañeza: es ilusión y pasión crítica.

*

Aquí tengo una fotocopia de la introducción del libro "Poesía Hispánica Contemporánea" editada por Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2005). En este prologo se indica que las antologías son selecciones practicadas con el interés del que selecciona, que siempre se vincula al juicio (arropamiento) que uno cree que hace lo seleccionado a la personalidad del que selecciona. Palpita en el escrito que antologizar es conceptuar, clasificar, academizar. La antología se acompaña de manifiestos: "Hoy la poesía no puede reflejarse en cámaras de espejos. Ha de enganchar con el lector mediante una organización que haga suyos los eternos recursos del lenguaje poético".
Los críticos se erigen en guías del gusto. Los antologistas (comisarios) son enviados, anunciadores de nuevos refinamientos y conceptualizaciones: nueva expresión, intensificación realista, coloquialismo, etc.

37. Irrepresentable (19-06-06)

Dice Nieves, evocando a Lacan, que la vagina es irrepresentable. Mientras que no hay dificultad alguna en la representación del falo. Es interesante añadir la vagina a las situaciones y entidades irrepresentables y pensar si la irrepresentatividad tiene que ver con la inimaginabilidad.
No son representables: los interiores de los edificios entendidos como unidades envolventes, las cosas que se mueven con celeridad, etc. En resumen, lo que no se puede ver lentamente, de frente y a distancia.
Sin embargo estas cosas no tienen por qué ser inimaginables como ocurre con la gloria cristiana, el nirvana budista, y la arquitectura por hacer.
Hay que seguir esta reflexión.

38. Neuronas espejo (27-06-06)

Rizzolatti encuentra en los 1990 que los actos en vías de ejecución hacen reaccionar a las neuronas espejo que son las que anticipan el fin de los actos en la misma o en otras mentes.
Cuando alguien ve a otro coger una pelota (hacer algo) su cerebro la coge también y vive todo el proceso de lanzarla como si lo estuviera haciendo.
En Londres se comprobó que ver bailar es vivir los momentos como propios.
Haggard: un bailarín lesionado podía conservar su destreza, simplemente mirando a otros bailar.
Las neuronas espejo nos ponen en el lugar de los otros, sintiendo como ellos (Rizzollati).

La empatia motora facilita la aceptación mutua.
Lo que ocurre en el exterior se vive en el interior. Si se ve tener asco se siente asco.
Keysers habla de empatia táctil.
Ver tocar se siente como si uno fuera tocado.
Se comparten los sentimientos en espejo: la culpa, la vergüenza, el orgullo, la humillación.
Tenemos sistemas neuronales que resuenan.
No se puede ser feliz sin contacto social, sin los otros.
Ponerse en lugar del otro es entregarse a la resonancia.
No se pude dejar de imitar. Se piensa que las neuronas espejo almacenan el recorrido del pasado a modo de un ADN cultural.
Estas neuronas, además, permiten leer el pensamiento y anticipar el futuro.
No pensamos lo que otra persona esta haciendo, solo lo sabemos (Gallese).
Para Damasio el cerebro es una extensión del cuerpo y hay consonancia entre sentimientos, emociones y estado físico.
A cada emoción le corresponde un estado físico. Las neuronas espejo son todo el cuerpo.
Las emociones descienden desde las alturas neuronales (ducha sensorial).
Son estados neuronales compartidos en varios cuerpos (ética).
Autismo, alexitimia,... son defectos de los espejos.
Estos descubrimientos nos hacen entender la humanidad como un único cerebro (noosfera) particularizado en infinidad de cuerpos, aunque también los cuerpos pueden entenderse como clonaciones de un único cuerpo-cerebro.
Sentimos, soñamos e imaginamos lo mismo porque todo se produce en un único cerebro vinculado al movimiento genérico del cuerpo y, en especial, de las manos.
No hay comunidad sino en lo poco común de lo común porque todos somos el mismo otro.

CUADERNO

250.01

cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-260-4

